



**HAL**  
open science

# L'engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle

Sylvie Servoise-Vicherat

► **To cite this version:**

Sylvie Servoise-Vicherat. L'engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle. Littératures. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT : . tel-00204418

**HAL Id: tel-00204418**

**<https://theses.hal.science/tel-00204418v1>**

Submitted on 14 Jan 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Haute-Bretagne– Rennes 2

**SYLVIE SERVOISE-VICHERAT**

# **L'engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX<sup>e</sup> siècle**

Thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat de littérature générale et comparée, préparée sous la direction de **M. le Professeur Emmanuel Bouju** et soutenue le **7 décembre 2007** devant un jury composé de :

**Mme Anne-Rachel Hermetet**, professeur à l'Université d'Angers

**M. Benoît Denis**, professeur à l'Université de Liège (Belgique)

**M. Edoardo Costadura**, professeur à l'Université de Haute-Bretagne, Rennes 2

**M. Dominique Viart**, professeur à l'Université Charles de Gaulle-Lille 3

# Indications de présentation

## Traduction

Nous avons fait le choix de citer dans le corps du texte la traduction française des œuvres du *corpus*. La version originale, en italien, figure en notes de bas de page.

En ce qui concerne les autres textes des auteurs du *corpus*, deux cas de figures se présentent : si le texte cité a déjà fait l'objet d'une traduction en français, nous reproduisons uniquement celle-ci. Si en revanche la traduction est de notre fait, nous mettons en notes de bas de page la citation originale.

La citation d'auteurs n'appartenant pas à notre *corpus* fait également l'objet de deux approches différenciées : lorsqu'il s'agit d'un écrivain (par exemple Pier Paolo Pasolini) ou encore d'une figure importante de la culture et de l'histoire italiennes (Antonio Gramsci, Benedetto Croce...), nous avons appliqué les mêmes règles que pour les auteurs du *corpus*. En revanche, quand nous citons des critiques, nous livrons uniquement notre traduction et ne reproduisons pas le texte original.

## Références et notes de bas de page

Afin de ne pas alourdir les notes de bas de page, nous avons inséré dans le corps du texte, entre parenthèses, les références de pages des œuvres du *corpus*.

Ex. : « C'est ainsi que même quand il s'oppose au Père Paneloux au moment de la mort du jeune fils du juge Othon, Rieux ne le condamne pas, reconnaissant que tous deux travaillent ensemble pour quelque chose qui les réunit "au-delà des blasphèmes et des prières"(199). »

Pour les œuvres italiennes, la référence qui figure dans le corps du texte est celle de la traduction française. La référence de l'édition italienne figure quant à elle en note de bas de page.

Dans les notes de bas de page, quand nous citons le texte original italien et sa traduction, nous procédons ainsi : texte original / traduction française.

# Table des abréviations

Les titres des œuvres étudiées ont été abrégés comme suit :

<i>Cronache di poveri amanti</i>	<i>CPA</i>
<i>Chronique des pauvres amants</i>	<i>CPA</i> , trad. fr
<i>Dondog</i>	<i>D</i>
<i>Dora Bruder</i>	<i>DB</i>
<i>Lisbonne, dernière marge</i>	<i>LDM</i>
<i>La Peste</i>	<i>P</i>
<i>Il Sentiero dei nidi ragno</i>	<i>SNR</i>
<i>Le Sentier des nids d'araignée</i>	<i>SNA</i>
<i>Le Sursis</i>	<i>S</i>
<i>Tigre en papier</i>	<i>TP</i>
<i>Tristano muore</i>	<i>TM</i>
<i>Tristano meurt</i>	<i>TM</i> , trad. fr.
<i>Tu, mio</i> (texte original en italien)	<i>T, M</i>
<i>Tu, mio</i> (traduction française)	<i>T, M</i> , trad. fr
<i>Uomini e no</i>	<i>UN</i>
<i>Les Hommes et les autres</i>	<i>HA</i>

# **INTRODUCTION**

# 1. L'engagement littéraire : une notion à redéfinir

« Engagement littéraire », « roman engagé », « écrivain engagé »... : ce sont là des expressions qui ont l'étrange vertu d'être à la fois immédiatement compréhensibles et fondamentalement ambivalentes, que chacun croit connaître mais que tous ne perçoivent pas de la même façon. Des expressions qui sont sources de malentendus, ou encore de « mésentente » au sens développé par Jacques Rancière :

Par mésentente, on entendra un type déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs à la fois entend et n'entend pas ce que dit l'autre. La mésentente n'est pas entre celui qui dit blanc et celui qui dit noir. Elle est le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit blanc mais n'entend pas la même chose ou n'entend point que l'autre dit la même chose sous le nom de la blancheur<sup>1</sup>.

Si nous espérons contribuer, par la présente étude, à dissiper quelque peu les mésententes dont l'engagement littéraire fait l'objet, il nous semble cependant utile de préciser que celles-ci sont en quelque sorte inhérentes à la notion. Les significations de l'expression « engagement littéraire » sont multiples, souvent variables en fonction des lieux et des époques, et parfois contradictoires les unes avec les autres. Et pourtant, malgré son caractère insaisissable et protéiforme, l'engagement littéraire, tour à tour assimilé à une « trahison des clercs<sup>2</sup> », à un impératif lancé aux écrivains au lendemain de Libération, puis perçu comme une notion « périmée<sup>3</sup> », pour ne pas dire honnie, durant les décennies formalistes et structurales, a joué un rôle essentiel dans l'histoire littéraire française et italienne du XX<sup>e</sup> siècle et continue à alimenter aujourd'hui les discussions. Source de malentendus, la notion a été aussi à l'origine de nombreux débats et polémiques depuis son émergence au siècle dernier, et sans doute pourrions-nous avancer, à titre d'hypothèse

---

<sup>1</sup> J. Rancière, *La Mésentente*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 1995, p. 12.

<sup>2</sup> J. Benda, *La Trahison des clercs* [1927]. Paris : Grasset, « Les Cahiers rouges », 1990.

<sup>3</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* [1961]. Paris : Minuit, « Critique », 1996, « Sur quelques notions périmées », p. 25-44.

liminaire, que si l'engagement littéraire a autant fait parler de lui et continue à le faire, ce n'est pas *malgré* les contradictions qui lui sont inhérentes, mais bien *en vertu* de celles-ci.

Il n'est donc sans doute pas inutile, dans un premier temps, d'examiner de plus près la nature des « mécontentes » auxquelles donne lieu l'engagement littéraire. C'est ensuite précisément par rapport aux positions prises dans ces débats et par rapport aux tentatives menées par la critique la plus récente d'en éclairer les termes, voire de les trancher, que nous pourrions situer, dans un second temps, notre propre projet.

## 1.1 Un néologisme ?

Avant d'envisager les questions que soulève l'application de la notion d'engagement à la littérature, il convient de rappeler le, ou plutôt *les*, sens du terme. Au sens premier, donné par *Le Petit Robert*, « engager » signifie « mettre, donner quelque chose en gage », et « s'engager » « se lier par une promesse, une convention ». Dans un sens second, « engager » signifie « mettre en train, commencer ». « S'engager » est alors synonyme d'« entrer » ou « de prendre une direction » et de « se lancer dans une entreprise ». Enfin, dans une dernière acception, « s'engager » renvoie au geste de « se mettre au service d'une cause politique ou sociale ». Mise en gage, choix d'une direction à prendre, commencement, acte qui manifeste et matérialise le choix effectué, constituent donc les quatre composantes sémantiques de l'engagement et ouvrent de nombreuses perspectives<sup>4</sup>.

Attachons-nous d'abord à l'idée de « commencement ». Comme le souligne Alexandra Makowiak, « si l'engagement désigne un acte, c'est l'acte par lequel le sujet lance, initie quelque chose, sans même que la fin de l'action soit nécessairement prévue, ni forcément accomplie<sup>5</sup> ». En ce sens, l'engagement est une « *décision pratique* en même temps qu'il repose sur une incertitude, une forme *d'indécision théorique*. S'engager, c'est décider de respecter une parole, un contrat, sans en avoir prévu théoriquement toutes les conséquences,

---

<sup>4</sup> Les lignes qui suivent s'appuient en grande partie sur l'article d'A. Makowiak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*. Actes du colloque tenu à l'Université Rennes II en octobre 2003. Rennes : PUR, « Interférences / Cahiers du groupe Phi » 2005, p. 19-30. Nous renvoyons également à B. Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, « Points Essais », 2000, chap. II, « Les sens de l'engagement », p. 30-42.

<sup>5</sup> A. Makowiak, art. cit., p. 20.

ni même *savoir* si l'on en sera capable<sup>6</sup> ». Mais si l'on peut s'engager « tête baissée », l'on ne s'engage pas forcément sur « un coup de tête », c'est-à-dire en vertu d'une impulsion irréfléchie :

Certitude pratique, incertitude théorique, l'engagement serait cet acte par lequel un sujet suspend son jugement et prend une *résolution*. C'est pourquoi s'engager, c'est toujours répondre à une urgence exigée par la situation dans laquelle on se trouve : que l'on engage ses bijoux ou que l'on s'engage dans l'armée, il y va d'une situation d'urgence à laquelle on répond, non par le retrait de la réflexion, mais par des actes. Quand on a le temps, on peut s'offrir le luxe de méditer : quand le temps ou la situation pressent, c'est alors que l'engagement devient nécessaire<sup>7</sup>.

L'engagement serait donc, davantage qu'un commencement ou qu'un point de départ absolu, une réponse à une situation donnée, une façon de prendre acte de ce qui est déjà là. « Plus qu'une dimension morale (connaissance du bien et du mal) ou pratique (rapport avec la volonté pure), l'engagement a donc une dimension "pragmatique" : que faire à partir de ce qui nous est donné, comment être le plus efficace avec les moyens du bord ?<sup>8</sup> », note A. Makowiak. Mais pas plus qu'il n'est commencement absolu, l'engagement n'est simple répétition du passé : dans la mesure où il est indissociable d'un état de fait antérieur qui est à l'origine de la situation présente et qu'il se définit comme réponse à celle-ci, il est à la fois rétrospectif et prospectif. Bref, il est essentiellement « reprise » : « l'engagement est la "reprise" consciente de ce qui dans le passé nous lie, une manière de "reprendre" la situation en main, de "se reprendre"<sup>9</sup> ».

On sait à quel point le théoricien français de la littérature engagée, Jean-Paul Sartre, a été sensible à l'idée d'un l'engagement qui serait avant tout prise de conscience de ce que l'on est déjà. Reprenant, avant Albert Camus<sup>10</sup>, la formule pascalienne « vous êtes embarqué<sup>11</sup> », il définit ainsi l'écrivain engagé dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947) : « un écrivain est engagé lorsqu'il tâche de prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>10</sup> A. Camus disait en effet ceci en 1957 : « l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué me paraît plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire ». (A. Camus, *Essais*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. R. Quillot et L. Faucon, 1965, « Conférence du 14 décembre 1957 » [p. 1076-1096], p. 1079.)

<sup>11</sup> Les propos de Pascal sont les suivants : « oui ; mais il faut parier. Cela n'est pas volontaire : vous êtes embarqué. [...] vous avez deux choses à perdre : le vrai et le bien, et deux choses à engager : votre connaissance et une béatitude. » (Pascal, *Les Pensées*, §23, éd. Brunschvicg, cité dans A. Makowiak, art .cit., p. 22.)



embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité au réfléchi<sup>12</sup> ». Cela signifie que l'engagement est, en tant que *réponse* à une situation donnée, essentiellement *refus* d'accepter passivement cette dernière. Puisque tout homme, tout écrivain, toute œuvre sont inéluctablement embarqués, impliqués dans leur époque, il faut faire de cet *état* un *choix* volontaire et réfléchi : choisir sa situation, son « époque », dira Sartre, plutôt qu'être choisi par elle.

Puisque s'engager, c'est prendre une résolution dictée par une situation d'urgence qui laisse peu de temps au calcul des conséquences et finalement agir dans le présent en vue d'un futur dont on ne sait rien, l'engagement est étroitement lié aux notions d'imprévisibilité et de risque, que l'on peut sans doute associer à celle de « mise en gage ». Pour reprendre les exemples cités par A. Makowiak, « engager ses bijoux », les mettre en gage, n'est-ce pas risquer de les perdre, « s'engager dans l'armée » n'est-ce pas s'exposer au danger d'être tué ? Mais qu'est-ce que l'engagement littéraire, lui, met précisément en gage ?

Plusieurs réponses peuvent être données : on dira d'abord que l'écrivain engagé « met en gage » aussi bien sa réputation littéraire, sa position sociale que sa propre personne. En exposant dans une œuvre, c'est-à-dire aux yeux de tous, dans la sphère publique, son engagement, au sens large de choix ou prise de position politique ou sociale, l'écrivain se met à nu. Dans certaines circonstances historiques extrêmes (guerre, dictature, occupation...) ce geste constitue une véritable prise de risque, où il peut en aller de la vie et de la mort. Dans des circonstances plus ordinaires, c'est sa renommée qu'il met en jeu. Mais on peut aussi penser que l'écrivain que l'on dit ou qui se dit « engagé » considère, précisément, que son œuvre, quelles que soient les circonstances dans lesquelles elle apparaît, l'engage *toujours* tout entier, dans la mesure où il y exprime sa vision du monde, les choix qui dirigent son action, bref ce qu'il *est*. C'est en ce sens que s'est notamment développée la notion d'engagement dans les milieux de l'existentialisme chrétien français dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle B. Denis : « l'engagement, selon [Gabriel] Marcel, est la manifestation d'une fidélité à soi-même : c'est l'acte volontaire et effectif par lequel la personne se définit et se choisit, selon une démarche qui comporte d'ailleurs une part de risque et d'inconnu<sup>13</sup> ».

---

<sup>12</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 84.

<sup>13</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op. cit.*, p. 32.

Cette idée d'un engagement comme réalisation de soi, qui se retrouve également chez Sartre, dont la théorie de l'engagement doit beaucoup à l'existentialisme chrétien, débouche cependant nécessairement sur la participation à la vie collective, comme le note l'auteur de *Littérature et engagement de Pascal à Sartre* : « l'Autre est toujours le témoin de l'engagement pris et il en certifie en quelque sorte l'authenticité<sup>14</sup> ». On retrouve alors ici l'idée de promesse, qui constitue le sens premier du mot « engagement » : ce dernier relèverait d'une sorte d'accord établi entre diverses parties, qui confère à celui qui s'engage une *responsabilité* à l'égard de ce à quoi il s'est engagé et aux yeux de qui il a pris cet engagement. Cette notion de responsabilité constitue de fait un élément essentiel de la théorie de l'engagement et est étroitement liée à l'idée d'imputabilité : dire que l'écrivain est responsable de ses écrits, cela signifie qu'il doit en répondre, qu'il assume l'idée d'être jugé d'après ses œuvres et de s'exposer, au-delà du jugement, à une éventuelle sanction de la collectivité dans laquelle il se trouve.

Mais revendiquer la responsabilité de l'écrivain, ce n'est pas seulement risquer de le mettre en danger : c'est aussi conférer à la littérature elle-même un pouvoir et un rôle majeurs, c'est supposer qu'elle est capable d'agir directement dans la sphère sociale, d'ébranler les consciences, de modifier les comportements humains. Si l'écrivain doit répondre de ses œuvres, c'est bien parce que celles-ci ont un effet qui dépasse la sphère littéraire. En ce sens, on pourrait dire, avec B. Denis, que la littérature engagée « met en gage », au-delà de la personne de l'écrivain, la littérature elle-même : « on l'inscrit dans un processus qui la dépasse, on la fait servir à quelque chose d'autre qu'elle-même, mais, en plus, on la met en jeu, au sens où elle devient partie prenante d'une transaction dont elle est en quelque sorte la caution, et dans laquelle elle risque donc sa propre réalité<sup>15</sup> ». C'est là un des enjeux majeurs du débat suscité par la notion d'engagement littéraire : l'écrivain qui met la littérature au service d'une cause qui lui est extérieure ne porte-t-il pas atteinte à la littérature elle-même ? Ne risque-t-il pas de « la perdre », au sens de lui faire perdre tout ce qui la distingue des autres discours, sociaux, politiques ou idéologiques ?

Sans développer davantage ce qui fera l'objet d'un plus ample traitement dans les pages suivantes, on peut dès à présent avancer que c'est bien à une certaine image de l'écrivain et de la littérature, héritée de la modernité soucieuse de défendre l'autonomie du littéraire, que s'oppose la littérature engagée. Ajoutons que, inversement, ses partisans voient

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 30.

dans l'engagement le meilleur moyen de rendre à la littérature le prestige et le rôle qui lui sont dus, voire, en ce qui concerne les écrivains engagés de l'après-Seconde Guerre mondiale, l'unique façon de la « sauver » : au seuil d'une nouvelle société à construire, il faut repenser la littérature et la nature de ses rapports avec la *polis*.

Enfin, la dernière dimension de la notion d'engagement a trait à son statut d'acte : s'engager, c'est effectuer un acte qui, disions-nous, manifeste et matérialise un choix. Appliqué à la littérature, cet aspect de l'engagement n'est pas sans soulever quelques contradictions, comme le souligne A. Makowiak, qui s'interroge sur la compatibilité des notions d' « action » et d' « œuvre » dont se réclame la littérature engagée. S'appuyant sur les distinctions établies par Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne*<sup>16</sup> entre « œuvre » et « action », la philosophe désigne deux éléments susceptibles de faire obstacle au « transfert de la problématique de l'engagement (qui concerne l'action), à celle de l'œuvre (qui concerne la littérature)<sup>17</sup> » : la notion d'auteur et la temporalité.

Hannah Arendt montre bien que l'action n'a aucun sens sans le *sujet* qui l'accomplit, tandis que la spécificité de l'œuvre, c'est qu'elle peut au contraire très bien subsister sans son auteur. [...] Ce qui est révélé dans une « action », c'est un agent, un acteur, un orateur, contrairement à l'œuvre qui peut très bien masquer « qui » est celui qui l'a écrite. [...] Si l'engagement révèle un acteur plus qu'un auteur, alors le premier problème est le suivant : comment rester un auteur en faisant de la littérature *engagée*<sup>18</sup> ?

Il nous semble que les analyses précédentes concernant la mise en gage de l'écrivain ont en partie répondu à cette interrogation : l'engagement révélerait un sujet, plus qu'un auteur, et l'écrivain engagé vise moins à faire œuvre qu'à marquer l'époque par des actes. Michel Leiris, dont la conception de la littérature engagée ne coïncide pourtant pas exactement avec celle imposée par Sartre au lendemain de la guerre, envisage lui aussi son œuvre autobiographique, *L'Âge d'homme*, comme un « acte », dans lequel il essaie de « s'engager tout entier » :

Faire un livre qui soit un acte, tel est, en gros, le but qui m'apparut comme celui que je devais poursuivre, quand j'écrivis *L'Âge d'homme*. Acte par rapport à moi-même, puisque j'entendais bien, le rédigeant, élucider, grâce à cette formulation même, certaines choses encore obscures sur lesquelles la

---

<sup>16</sup> H. Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958]. Trad. de l'anglais par G. Fradier. Paris : Calmann-Lévy, « Agora », 1961.

<sup>17</sup> A. Makowiak, art. cit., p. 26.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 27.

psychanalyse, sans les rendre tout à fait claires, avait éveillé mon attention quand je l'avais expérimentée comme patient. Acte par rapport à autrui puisqu'il était évident qu'en dépit de mes précautions oratoires la façon dont je serais regardé par les autres ne serait plus ce qu'elle était avant publication de cette confession. Acte, enfin, sur le plan littéraire, consistant à montrer le dessous des cartes, à faire voir dans toute leur nudité peu excitante toutes les réalités qui formaient la trame plus ou moins déguisée, sous des dehors voulus brillants, de mes autres écrits. Il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler « littérature engagée » que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier<sup>19</sup>.

Notons que l'engagement est ici associé non seulement à un acte par lequel l'écrivain-sujet se dévoilerait à lui-même et à autrui, mais encore à une sorte d'effacement de la figure d'auteur au profit de la personne : « montrer le dessous des cartes », c'est bien désigner le visage de l'homme derrière le masque de l'écrivain.

Le second problème est lié à la temporalité de l'œuvre engagée, dans la mesure où la temporalité de l'acte n'est pas la même que celle de l'œuvre :

Comme le montre Hannah Arendt, l'action, indissociable de son agent, est temporelle, inscrite dans la durée, irréversible, infinie quant à ses conséquences – impossibles à prévoir – et aux personnes qu'elle implique. Au contraire l'œuvre est *finie* (c'est un « produit fini »), elle est intemporelle, éternelle, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle peut très bien subsister sans son auteur. Dès lors, il y a peut-être à nouveau un paradoxe à engager la littérature, c'est-à-dire à la confronter à une durée qui n'est pas celle de l'œuvre, mais celle de l'action<sup>20</sup>.

Et pourtant, c'est bien cette durée de l'action que revendique l'écrivain engagé, lui qui s'attache à produire une littérature de « circonstances », en prise directe avec l'actualité, et qui peut aller jusqu'à refuser d'écrire pour la postérité. Les propos de Sartre dans la « Présentation » du premier numéro des *Temps Modernes* sont à ce sujet connus : « nous ne souhaitons pas gagner notre procès en appel et nous n'avons que faire d'une réhabilitation posthume : c'est ici même et de notre vivant que les procès se gagnent ou se perdent<sup>21</sup> ».

---

<sup>19</sup> M. Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme* [1946]. Paris : Gallimard, « Folio », 1973, [p. 9-22] p. 14. Désignant l'engagement comme un acte par rapport à soi, à autrui, et comme un acte littéraire, M. Leiris illustre bien les divers sens de « mise en gage » que nous avons relevés plus haut.

<sup>20</sup> A. Makowiak, art. cit., p. 27-28. On pourrait objecter à A. Makowiak que l'œuvre est elle aussi, par définition, « infinie quant à ses conséquences », dans la mesure où, une fois écrite, elle échappe à son auteur.

<sup>21</sup> J.-P. Sartre, « Présentation », *Les Temps Modernes*, n°1, octobre 1945, repris dans J.-P. Sartre, *Situations, II* [1948]. Paris : Gallimard, 1964 [« Présentation des *Temps modernes* », p. 9-30], p. 14-15.

En somme, tout se passe comme si la littérature engagée relevait moins du domaine de la littérature, de l'œuvre, que de celui de l'action : doit-on dès lors en déduire, comme le fait A. Makowiak à la fin de son article, que l'expression même d'engagement littéraire est un « néologisme », c'est-à-dire « un mot qu'on va sortir de son contexte naturel, celui de l'action, de la parole, pour l'appliquer à celui de l'œuvre et de l'écriture<sup>22</sup> » ?

Sans doute, sur le plan philosophique et théorique où se situe A. Makowiak, l'expression « engagement littéraire » relève d'une confusion des genres, voire d'une véritable réunion des contraires, et l'on peut supposer que la contradiction dont est porteur le mot est emblématique de celle de la chose. Que la littérature puisse être action, qu'une œuvre puisse se faire acte, c'est bien là à la fois le postulat essentiel de l'engagement et ce qui aura sans doute été l'objet des plus vives polémiques. Ce paradoxe fondamental de la notion d'engagement, au sens propre de ce qui la fonde, n'est pourtant pas le seul à avoir suscité de nombreux malentendus : l'association entre engagement littéraire et engagement politique, qui est du reste étroitement liée à cette conception de la littérature comme action, ainsi que la question de la datation de l'engagement littéraire doivent à présent être envisagés.

## 1.2. Deux objets de discussion : la dimension politique de l'engagement littéraire et sa datation

Revenons un instant sur le terme de « mésentente » employé au début de notre introduction : si elle illustre bien le fait que, derrière le mot d' « engagement », tous ne disent et ne comprennent pas la même chose, la notion de « mésentente » telle que l'envisage J. Rancière présente à nos yeux un autre intérêt, celui d'introduire l'un des malentendus les plus persistants auxquels la littérature engagée donne lieu : la confusion entre engagement littéraire et engagement politique. On sait en effet que J. Rancière voit dans la « mésentente », perçue comme l'exact contraire du « consensus », la définition même de la politique. Celle-ci ne serait rien d'autre que la lutte entre deux processus, celui de la « police », autrement dit de l'activité qui organise le rassemblement des êtres humains en communauté et qui ordonne la société en termes de fonctions, de places et de titres à occuper, et celui de « l'égalité », ou de

---

<sup>22</sup> A. Makowiak, art. cit., p. 29.

« l'émancipation », qui consiste dans le jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui et par le souci de le vérifier.

Or la politique, et plus généralement le politique<sup>23</sup>, entendus cette fois-ci dans le sens courant et indépendamment des définitions de J. Rancière, sont étroitement liés à la notion d'engagement littéraire : un écrivain engagé, ce serait, dans l'usage commun, un auteur qui « fait de la politique » dans ses livres. Expression au demeurant commode et qui, examinée de plus près, se révèle une véritable boîte de Pandore, d'où s'échappent les enjeux essentiels de la notion : que signifie qu'un écrivain « fait » de la politique ? Quels sont les moyens, les modalités, les spécificités de son « faire » ? Est-il même légitime de voir en l'écriture une forme de l'action ? Et à quoi renvoie le terme de « politique » ? Affaires de la *polis* au sens large, défense des principes universels qui rendent possible la vie des hommes en société, ou au contraire soutien à des causes conjoncturelles, voire à des partis politiques ? Dans ce dernier cas, quelle différence entre engagement et militantisme, voire propagande ?

Ajoutons que la tentation d'associer engagement littéraire et engagement politique jusqu'à les confondre est encore plus forte dès lors que l'on cherche à situer le cadre historique de la littérature engagée et à en identifier les acteurs principaux, c'est-à-dire à envisager l'engagement non plus seulement comme une notion théorique, mais comme un moment de l'histoire littéraire : il est fort à parier que, interrogés sur ce point, de nombreux individus de culture française et italienne évoqueraient les années courantes de part et d'autre de la Seconde Guerre mondiale, citeraient la Résistance et l'essor du communisme et mentionneraient, spontanément, les noms de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Louis Aragon, Elio Vittorini, Alberto Moravia ou Pier Paolo Pasolini dont on notera qu'ils furent tous, à des degrés d'implication divers, de l'écrivain de parti au « compagnon de route », en contact avec le parti communiste. L'implication politique de la notion d'engagement littéraire est donc étroitement liée à la situation historique à laquelle on la rattache ordinairement.

Mais cette circonscription de l'engagement littéraire aux années 1930-1950 est à son tour à l'origine d'un second type de questionnements qui peuvent ouvrir un autre espace de discussion : n'y eut-il pas, bien avant le XX<sup>e</sup> siècle, des exemples illustres d'écrivains engagés dans la vie de la cité et prenant directement part, dans et par leurs œuvres, à des controverses politiques ou religieuses ? Du théâtre d'Aristophane aux *Châtiments* de Victor Hugo et aux

---

<sup>23</sup> Rappelons que, employé au féminin, le substantif « politique » désigne l'art de gouverner la cité, de diriger l'État. Employé au masculin et dans un sens sociologique, il renvoie à l'ensemble du domaine des institutions, distingué d'autres aspects de la réalité sociale, en particulier de la sphère économique.

poètes du *Risorgimento*, en passant par les poèmes d'Agrippa d'Aubigné et les contes philosophiques de Voltaire, n'y eut-il pas toujours une littérature de combat ? Et ne peut-on pas envisager, de l'autre versant de cette césure chronologique, que les écrivains continuent, depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui, à s'« engager » dans leurs livres ? Enfin, plus profondément, ne peut-on pas penser, comme l'indique B. Denis, que « toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel<sup>24</sup> » ? Le risque est alors grand de voir la notion se dissoudre et de faire de l'engagement une caractéristique essentielle et donc intemporelle du fait littéraire, « le propre de toute littérature<sup>25</sup> ».

La notion d'engagement en littérature semble ainsi osciller entre deux écueils : d'un côté, elle est victime d'une réduction de son sens à la dimension politique et d'un cantonnement à une période déterminée de l'histoire littéraire ; de l'autre, elle s'expose à une ouverture maximale qui finit par la transformer en un possible transhistorique du fait littéraire, susceptible de s'appliquer aux époques et aux écrivains les plus divers. Envisagée sous ces deux angles contradictoires, la notion s'apparente un véritable casse-tête théorique qui pourrait décourager tout effort d'analyse et de définition.

Pourtant, on remarque que l'engagement littéraire suscite, depuis une dizaine d'années, un vif intérêt de la part des chercheurs qui interrogent le phénomène sur le plan historique, sociologique, ou littéraire<sup>26</sup>. Sans entrer dans le détail d'analyses que nous exposerons et discuterons au cours de notre travail, retenons que le premier effet de ces recherches a été de donner une visibilité à un phénomène longtemps négligé : d'une part parce que la question de l'engagement des écrivains était le plus souvent traitée dans des études consacrées à l'histoire des intellectuels, que la dimension proprement littéraire, esthétique et formelle de l'engagement n'intéressaient pas au premier chef<sup>27</sup> ; d'autre part parce que cette notion a été fortement contestée par les courants formaliste et structural qui l'ont bannie du

---

<sup>24</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Nous pouvons citer, outre l'ouvrage de B. Denis et le volume dirigé par E. Bouju, les titres suivants : G. Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*. Paris : Fayard, 1999 ; J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*. Actes du colloque tenu à l'Université de Lausanne en juin 2005. Lausanne : Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006

<sup>27</sup> C'est le cas, notamment, des ouvrages les plus connus sur le thème dans le domaine français : P. Ory et J.-F. Sirinelli, *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*[1986]. Paris : Armand Colin, « U. Histoire », 2002 ; M. Winock. *Le Siècle des intellectuels*. Paris : Seuil, « Points », 1999. Dans le domaine italien : E. Garin. *Intellettuati italiano del Ventesimo secolo* [1974]. Roma : Editori rinuiti, « Il caso italiano », 1996 ; G. Ferroni. *La Scena italiana : tipi intellettuali*. Milano : « Rizzoli, Piccola biblioteca la Scala », 1998.

champ de la critique, la laissant aux mains des historiens de la vie intellectuelle ou de la littérature.

Le second élément qu'il nous semble important de retenir de ce regain d'intérêt pour la notion d'engagement littéraire est qu'il a fortement contribué à dissiper les malentendus dont la notion faisait l'objet et que nous avons cités précédemment : la réduction de l'engagement à l'implication politique et le problème de sa datation, ou plus exactement de son oscillation entre historicité et transhistoricité. Sur ces deux questions, les travaux de B. Denis concernant la littérature française ont apporté des éclaircissements essentiels, qu'il nous faut brièvement exposer. Ils constituent en effet le socle théorique à partir duquel nous développerons notre propre recherche.

Dans *Littérature et engagement*, B. Denis précise que l'histoire de la littérature engagée n'est pas d'abord « une histoire politique de la littérature, qui décrirait en priorité les choix idéologiques ou les affiliations politiques des écrivains<sup>28</sup> ». Si cet aspect de la question ne peut être négligé, il reste que l'engagement littéraire se distingue de l'engagement tout court par le fait que l'écrivain souhaite faire paraître son engagement dans son œuvre littéraire. En cela, l'écrivain engagé se distingue de l'intellectuel qui quitte son domaine de compétences pour prendre position dans le champ social ou politique. L'engagement de l'écrivain doit donc se concevoir « avant tout en termes littéraires et esthétiques : l'engagement implique en effet une réflexion de l'écrivain sur les rapports qu'entretient la littérature avec le politique (et avec la société en général) et sur les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre<sup>29</sup> ».

Deux éléments sont à retenir : d'une part, l'étude de l'implication de l'écrivain dans la sphère sociale et politique est inséparable de la question des moyens littéraires, ce qui suppose que l'on s'intéresse autant aux choix d'écriture accomplis par l'écrivain engagé qu'aux phénomènes de lecture et de réception. D'autre part, l'engagement comporte une dimension réflexive essentielle, qui ne consiste pas uniquement à définir la littérature engagée, mais la littérature elle-même. « Ce n'est pas un hasard en effet si la réflexion sur l'engagement littéraire s'est souvent développée sur le mode du “qu'est-ce que... ?” (*Qu'est-ce que la littérature ?* chez Sartre, “Qu'est-ce que l'écriture ?” chez Barthes, etc.) : l'engagement

---

<sup>28</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>29</sup> *Ibid.*



aboutit toujours plus ou moins à un questionnement sur l'*être* de la littérature, à une tentative de fixer ses pouvoirs et ses limites<sup>30</sup> », note B. Denis.

L'engagement littéraire ne saurait donc se réduire au simple relevé des positions politiques et idéologiques des écrivains telles qu'elles se donnent à lire, ou plutôt telles qu'on veut les lire, dans leurs œuvres. Non seulement il renvoie à une pratique spécifiquement littéraire qu'il s'agit d'étudier d'un point de vue esthétique et formel, mais encore à un discours de la littérature sur elle-même. Envisagé ainsi, l'engagement littéraire serait non pas une « littérature politique » ou « de la politique », mais plutôt, pour reprendre une expression de B. Denis, une « politique de la littérature » : autrement dit un « discours mettant en scène la manière singulière dont la littérature prétend agir dans la sphère sociale », et qui vise à affirmer « la présence sociale de la chose littéraire pour faire reconnaître le système de valeurs qui [lui] est propre<sup>31</sup> ». Gardons-nous bien de voir dans cette inversion des termes une simple commodité sémantique : ce dont il est question ici, c'est la possibilité de comprendre les enjeux de la mésentente essentielle entre littérature et politique, mésentente à la fois intrinsèque à la notion d'engagement et historiquement datée, coïncidant avec le débat sur l'engagement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. On peut alors dès à présent émettre l'hypothèse que l'engagement, avant même de signifier une volonté d'intervention de l'écrivain dans le domaine politique et social, correspond à une certaine définition de la littérature, de ses valeurs et de sa fonction et à au désir de faire reconnaître celle-ci par l'ensemble de la société, et plus particulièrement par le pouvoir politique. C'est là notamment tout l'enjeu du débat qui opposa Elio Vittorini avec le secrétaire général du Parti Communiste Italien (PCI), Palmiro Togliatti, dans les années 1946-47.

Le second nœud gordien de l'engagement littéraire est celui de sa situation historique. Il est communément admis, en France comme en Italie, qu'il s'agit d'une notion qui s'est forgée au XX<sup>e</sup> siècle, même si sa signification et son évolution ne sont pas exactement les mêmes dans les deux pays, comme nous le préciserons plus loin. Le *Dictionnaire des Littératures française et étrangère* recense, dans l'article « Engagement », trois moments : une première phase d'émergence, autour des années 1930 ; un rayonnement intense dans la décennie allant de 1945 à 1955 ; une période de reflux à partir des années 1950<sup>32</sup>. Prenant acte

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>31</sup> B. Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans J. Kaempfer, Sonya Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire*, op. cit. [p. 103-117] p. 107.

<sup>32</sup> J. Demougin (dir.), *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*. Paris : Larousse, 1992, « Engagement », p. 509.

du fait que la littérature à portée politique ou sociale n'a pas attendu le XX<sup>e</sup> siècle pour se manifester, et parfois avec éclat, B. Denis propose une distinction pertinente entre « littérature engagée » et « littérature d'engagement » : il réserve la première expression au XX<sup>e</sup> siècle, arguant que « c'est en effet durant cette période que cette problématique s'est développée et formulée précisément, qu'elle a pris cette appellation et qu'elle est devenue l'un des axes majeurs du débat littéraire<sup>33</sup> ». En revanche, « puisqu'il a toujours existé une littérature de combat et de controverse, et que certains de ses représentants ont parfois servi de modèles ou de caution aux écrivains engagés de ce siècle », c'est à l'expression de « littérature d'engagement » qu'il suggère de recourir pour « désigner ce vaste ensemble transhistorique de la littérature à portée politique<sup>34</sup> ».

## 2. Définition de notre objet d'étude et formulation du sujet

### 2.1. La littérature engagée : une notion historique et littéraire

Ce bref tour d'horizon de la notion d'engagement littéraire, depuis ses multiples sens, les malentendus qu'elle suscite dans l'usage courant jusqu'aux tentatives de définitions proposées par les études plus récentes sur le sujet, nous aura permis de mettre en lumière les arêtes les plus vives de la question et devrait nous permettre de donner une première formulation des enjeux et limites de notre propre travail.

Il apparaît d'abord que le seul moyen d'échapper à l'indistinction qui guette la notion dès que l'on cherche à l'étudier non plus sous un angle théorique mais concret (c'est-à-dire dès lors que l'on se pose la question de savoir ce que sont ou ce qu'ont été une œuvre et un écrivain « engagés ») est de concevoir l'engagement littéraire comme historiquement situé. Autrement dit, d'étudier la notion à partir du moment où elle s'impose dans le champ littéraire et social, c'est-à-dire au XX<sup>e</sup> siècle, et notamment où elle connaît un rayonnement intense, dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale.

---

<sup>33</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, op. cit., p. 11.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

Mais un tel positionnement ouvre immédiatement la voie à un nouveau type de questionnement : si la littérature engagée est étroitement liée, pour ne pas dire indissociable du contexte culturel et historique de l'après-guerre, comment penser son évolution au-delà de ce contexte ? Doit-on parler de « reflux » depuis les années 1950 comme le suggèrent le *Dictionnaire des littératures française et étrangère* et B. Denis dans la dernière partie de *Littérature et engagement*, voire même de disparition, comme le soutiennent ceux qui, associant la chute des communismes réels à la charnière des années 1990 à « la fin des idéologies », voire à la fin de l'histoire, remettent en cause la pertinence de l'engagement, politique, social et, *a fortiori*, littéraire<sup>35</sup> ? Mais comment ne pas alors opposer à ces discours de la fin les analyses menées par les observateurs de la littérature contemporaine qui, en France comme en Italie, parlent d'un « retour », après les décennies formalistes et structurales, des thèmes et du discours de l'engagement, qui pourraient suggérer une reformulation, ou un renouvellement de la notion ?

Ce questionnement constitue le fil directeur de notre travail, consacré à l'examen de la notion de roman engagé à deux périodes spécifiques de l'histoire littéraire française et italienne, situées aux deux extrémités de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une part de ce que l'on pourrait « l'âge d'or » de l'engagement, durant les premières années de l'après-Seconde Guerre mondiale et, d'autre part, des années qui se situent à la charnière du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle, autrement dit ce que l'on nomme la littérature « contemporaine », voire l'« extrême contemporain », puisque le premier texte du second pôle de notre *corpus* date de 1990 et le dernier de 2004<sup>36</sup>.

S'il nous faudra bien sûr justifier, dans cette introduction d'abord, mais aussi dans le corps même de cette étude, ce « saut » que nous effectuons entre les années 1950 et les années 1990, il convient de souligner que notre intention est bien de procéder à une confrontation entre deux époques que l'on oppose souvent volontiers en tant qu'« âge du politique » et « âge du désengagement » et d'interroger la légitimité d'une telle opposition. Cela implique

---

<sup>35</sup> On sait que la notion de la « fin de l'Histoire » a connu un grand succès depuis qu'elle a fait le titre d'un article, puis d'un livre de F. Fukuyama. L'auteur y suggérait que la démocratie libérale pourrait bien constituer « la forme finale de tout gouvernement humain » et, donc, en ce sens, la « fin de l'Histoire » (F. Fukuyama, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*. Trad. de l'anglais par D.-A. Canal. Paris : Flammarion, 1992, p. 11 et 96). Nous reviendrons, dans la deuxième partie de notre thèse, sur cette notion et les malentendus qu'elle a pu susciter.

<sup>36</sup> Nous expliquons plus loin, dans cette introduction, les motivations qui nous ont conduite à choisir une telle période : « 4. Aspects du *corpus* ».

donc autant une analyse précise de chacune des périodes envisagées (et nous verrons que chacune fait l'objet de « mésententes » multiples) que leur mise en rapport.

Nous retiendrons également des analyses menées dans les pages précédentes l'idée essentielle selon laquelle aborder la notion d'engagement, ce n'est pas étudier, dans une démarche exclusivement historique et/ou sociologique, un concept étroitement lié à un contexte historique, politique et culturel donné, mais associer à l'analyse de la façon dont, à une époque déterminée, l'écrivain se représente la place, le rôle, la fonction qui est la sienne à l'égard de la société, celle des moyens esthétiques et formels – moyens spécifiquement littéraires, donc – qu'il se donne pour inscrire cette fonction dans ses œuvres. En ce sens, l'engagement littéraire est autant une notion historique qu'une notion littéraire, qui exige une attention particulière aux faits d'écriture, de lecture et de réception ainsi qu'à la représentation de la littérature qui se dégage de ces pratiques.

## 2.2. Une notion anthropologique : le rapport au temps et à l'histoire

Il nous faudra aussi tenir compte du fait que la notion d'engagement comporte une dimension anthropologique, que nous n'avons pu que suggérer dans les pages précédentes et qui nous paraît pourtant essentielle : tout d'abord, une dimension existentielle, sans doute plus marquée en France qu'en Italie, où la notion d'engagement apparaît pour la première fois sous la plume des existentialistes chrétiens, avant d'être reprise par Sartre, qui l'envisage, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la première partie de notre travail, dans la perspective de l'existentialisme athée qu'il a développée dans ses écrits philosophiques. Précisons cependant dès à présent que nous entendons par dimension « existentielle » l'idée, précédemment évoquée au sujet de l'engagement comme « mise en gage » de l'écrivain, que l'auteur qui s'engage met en jeu toute sa personne, tout son être, et qu'il se définit par cet engagement tant à ses propres yeux qu'au regard d'autrui. Dans cette perspective, l'engagement – à la fois « promesse et mission (donnée à soi-même et déclarée aux autres) », « ouverture à autrui et coïncidence à soi », selon les formules d'E. Bouju<sup>37</sup> – est étroitement lié à la notion d'intersubjectivité, en vertu de laquelle un sujet ne se constitue que dans et par cette altérité essentielle qui fait de tout être humain un *alter ego* pour autrui mais aussi pour

---

<sup>37</sup> E. Bouju, « Geste d'engagement et principe d'incertitude. Le “*misi me*” de l'écrivain », dans *L'Engagement littéraire, op. cit.* [p. 49-59], p. 51.

lui-même. Elle est par-là même indissociable des notions de transmission, de communication et, par la place qu'elle accorde à autrui, particulièrement propice à s'ouvrir à la sphère éthique<sup>38</sup>.

Ensuite, l'engagement met en jeu un certain rapport de l'homme au temps, comme nous l'avons indiqué précédemment en associant le terme aux notions de « commencement » et de « reprise ». S'engager, disions-nous, c'est à la fois prendre conscience de sa propre historicité, de son être-présent, et se projeter dans l'avenir en fonction de cette situation. C'est donc, d'une certaine façon, présupposer une temporalité linéaire déterminée par la notion de projet et de fin.

Or une telle façon de concevoir le temps et la manière dont l'action humaine s'y inscrit nous semble relever d'une représentation de la temporalité et de l'histoire déterminée, que l'on peut – tout en étant consciente des enjeux et discussions, parfois excessives, que suscite la notion, voire même le seul terme, de modernité – qualifier de « moderne ». Nous nous autorisons ici des études menées par Reinhardt Koselleck sur la naissance du concept d'Histoire au XVIII<sup>e</sup> siècle dans *Le Futur passé*<sup>39</sup> et des travaux plus récents de François Hartog (*Régimes d'historicité*<sup>40</sup>) sur le « régime moderne d'historicité » pour avancer l'hypothèse que l'engagement, entendu au sens de reprise volontaire du passé et du présent par un sujet qui inscrit son action dans un avenir dont il ne sait rien mais qu'il espère plier à ses desseins relève, de façon essentielle, d'une conception moderne du temps et de l'histoire.

Rappelons que F. Hartog définit la notion de « régime d'historicité » comme un instrument heuristique permettant de s'interroger sur les modes d'articulation des trois catégories du passé, du présent et du futur dont une collectivité se dote pour réfléchir sa propre expérience de l'histoire. S'appuyant notamment sur les analyses de R. Koselleck, il affirme que le régime moderne d'historicité, né de la Révolution industrielle et de l'héritage des Lumières, se définit par la fascination pour l'avenir, essentiellement envisagé en termes de progrès, par le sentiment d'une accélération du temps, par le rejet plus ou moins radical des expériences issues de la tradition et par la naissance d'un concept nouveau de l'histoire.

---

<sup>38</sup> Nous pensons plus particulièrement à la philosophie d'E. Lévinas, selon lequel la métaphysique est indissociable de l'éthique, en ce que seule la relation à autrui constitue une véritable « ouverture à l'infini ». Nous reviendrons au cours de notre travail sur la pensée du philosophe.

<sup>39</sup> R. Koselleck, *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques* [1979]. Trad. de l'allemand par J. Hooek et M.-C. Hooek. Paris : École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1990.

<sup>40</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2003.

Identifiée à un processus autonome, l'histoire posséderait alors un temps propre, distinct du temps naturel comme du temps divin, et s'envisagerait comme « factible ». Elle devient ainsi l'objet de nombreuses philosophies de l'histoire au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, depuis le positivisme jusqu'au marxisme.

Si la notion d'engagement partage bien avec le régime d'historicité une orientation essentielle vers l'avenir et une certaine confiance dans la capacité de l'homme à agir dans le temps – à faire son histoire, en somme –, on relèvera également la coïncidence des deux phénomènes sur le plan diachronique. En effet, F. Hartog situe le régime moderne d'historicité entre les deux dates symboliques de 1789 et de 1989 : or si nous avons indiqué que l'expression d'« engagement littéraire » prend le sens qu'on lui connaît au XX<sup>e</sup> siècle, on n'oubliera pas que les philosophes des Lumières sont souvent perçus comme des précurseurs de l'engagement, et notamment par les écrivains d'après-guerre<sup>41</sup>. En outre, comme nous l'avons indiqué, la date de la chute du mur de Berlin marque dans les esprits non seulement la fin de la guerre froide, mais la fin de toute une époque traversée par des conflits idéologiques forts qui, précisément, exigeaient un engagement de tous, et notamment des personnalités publiques comme les écrivains, artistes et intellectuels.

Dès lors, comment ne pas associer fin, ou du moins crise de l'engagement, et crise, sinon fin, du régime moderne d'historicité ? Et que penser de l'hypothèse formulée par F. Hartog selon laquelle l'effondrement du régime moderne d'historicité laisserait la place à un nouvel ordre du temps, qu'il nomme le « présentisme » ? Étroitement lié à la remise en cause du futur comme principe d'intelligibilité de l'histoire et comme synonyme de progrès, ce dernier se caractériserait par la domination d'un présent perpétuel qui tendrait à actualiser le passé et l'avenir, par le biais d'une mémoire omniprésente et d'un sentiment de responsabilité accru à l'égard des générations à venir. Un présent qui serait vécu sous le signe d'une « double dette », à l'égard d'un passé honteux et d'un futur inquiétant, dont nous serions responsables, si ce n'est encore ou déjà, coupables.

Avant de pousser plus loin ce questionnement – ou plutôt l'éclaircissement des termes de ce questionnement qui devrait, quant à lui, nous occuper tout au long de ce travail – il nous paraît utile de reformuler notre première définition de l'engagement littéraire comme fait à la

---

<sup>41</sup> Nous renvoyons notamment aux propos de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 105-113, où il définit le XVIII<sup>e</sup> siècle comme « la chance, unique dans l'histoire, et le paradis bientôt perdu des écrivains français » (p. 105).

fois historique et littéraire à la lumière de la notion de régime d'historicité avancée par F. Hartog.

## 2.3 Engagement et régimes d'historicité

Postulant le fait que l'engagement est une notion tout à la fois historique, littéraire et anthropologique, nous proposons d'envisager l'œuvre engagée comme une « forme-sens ». Nous désignons par ce terme, à l'origine proposé en poétique par Henri Meschonnic<sup>42</sup>, autre chose, ou plutôt davantage, que la conjonction qui existe entre l'écriture (la forme) et le sens entendu ici comme « message », politique ou social de l'écrivain engagé. Pour nous, le « sens » auquel renvoie l'œuvre engagée relève autant de la conception que l'auteur possède de son propre rapport, en tant qu'écrivain, à la sphère publique (et plus particulièrement à la sphère politique et sociale) que d'une certaine façon de penser l'agir humain, dans le temps et dans l'histoire.

Autrement dit, notre hypothèse est que l'œuvre engagée est une forme qui réfléchit dans son écriture d'une part les contradictions et enjeux mêmes de la notion d'engagement littéraire et, d'autre part, l'ordre du temps qui domine dans la société où elle s'inscrit. Il ne s'agit cependant pas de concevoir l'œuvre engagée comme le reflet d'un régime d'historicité, ce qui reviendrait à faire de l'œuvre littéraire la simple caisse de résonances de problématiques sociales et culturelles. Nous avons employé à dessein le verbe « réfléchir » pour donner aux rapports entre œuvre engagée et ordre du temps la plus grande extension possible : la question de savoir comment définir ces relations (en termes d'écho, d'influence, de reformulation, de remise en cause...) constituera un enjeu important de notre travail.

Intégrer le concept de régime d'historicité à la définition de l'engagement nous permet donc de souligner la dimension historique et conjoncturelle de la notion et de rendre en même temps possible une réflexion sur son évolution. S'engager, ce ne serait donc pas seulement assumer une position à l'égard d'événements conjoncturels, ce serait plus largement poser un certain rapport de l'homme au temps et à l'histoire. Or l'on peut supposer que la représentation même de ce rapport évolue de 1945 à aujourd'hui, et que l'examen de ses variations constitue un moyen pertinent de rendre compte de l'évolution de l'engagement littéraire.

---

<sup>42</sup> H. Meschonnic. *Pour la poétique*, I. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1970. H. Meschonnic donne la définition suivante de l'expression « forme-sens », p. 176 : « Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre. »

Une telle démarche présente en outre à nos yeux l'avantage de pouvoir concilier une approche historique et une approche formelle de la littérature engagée, en mettant à la fois l'accent sur l'importance du contexte historique et culturel et sur les caractéristiques proprement littéraires de l'œuvre engagée : aborder l'œuvre engagée par le prisme du régime d'historicité, c'est s'interroger sur la façon dont la littérature s'empare de l'histoire (notamment de l'histoire politique et sociale) et sur les modalités de l'écriture, ou de sa transcription. C'est étudier la façon dont la littérature configure, avec les moyens qui lui sont propres, le temps et l'offre à l'appréhension, ou à la reconnaissance, du lecteur. En outre, une telle perspective semble particulièrement apte à rendre compte de la totalité de la notion, en ce qu'elle implique de la penser en étroite collaboration avec l'histoire politique, l'histoire des idées et l'histoire littéraire. Perspective ambitieuse, sans doute, mais qui nous semble être à la hauteur de la notion elle-même, qui engage bien plus que la question des liens entre littérature et politique.

Dès lors, la problématique de notre sujet peut se reformuler ainsi : l'évolution de la littérature engagée peut-elle être examinée en termes de passage d'un régime d'historicité à l'autre ? Plus précisément, peut-on envisager la confrontation entre « l'âge d'or » de l'engagement littéraire au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et les années charnières du XX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle sous l'angle d'une confrontation entre régime moderne d'historicité et mise en crise de ce régime, voire entre régime moderne et régime présentiste ?

Avant de préciser le *corpus* sur lequel nous appuierons notre réflexion et d'indiquer les principales étapes de notre travail, il convient d'expliquer les raisons qui nous ont amenée à privilégier, sur le plan historique, les deux extrémités de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour traiter la question de l'engagement littéraire.

### **3. Le découpage historique du sujet**

La première raison que l'on puisse donner à notre découpage historique relève d'une appréhension objective de nos propres limites : travailler sur l'ensemble de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle dans une perspective comparatiste nous a paru constituer un projet trop



ambitieux pour pouvoir être effectué avec la rigueur et la précision que requiert l'exercice de la thèse. Si nous voulons envisager la notion sous tous ses aspects (à la fois comme discours sur la littérature et comme pratique incarnée dans des textes) et comme un objet d'étude comparatiste qui sollicite, à ce titre, une connaissance approfondie de l'histoire politique, sociale, culturelle et littéraire des deux pays étudiés ainsi qu'une attention soutenue aux phénomènes d'influence, de transfert et d'appropriation, il nous faut limiter notre recherche à une période plus restreinte. Dans la mesure où nous avons voulu privilégier deux périodes qui ont pour particularité de ne pas être contiguës, il nous faut justifier, en même temps que le choix de celles-ci, notre parti de ne pas traiter les années qui séparent les deux pôles de notre étude.

### 3.1. Le mythe de la littérature engagée de l'après-Seconde guerre mondiale

Le choix de notre première période semble plus aisé à justifier que celui de la seconde : c'est en effet au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que les expressions de « littérature engagée » et d' « engagement littéraire » s'imposent dans le champ littéraire et, plus largement, dans le débat public en France et en Italie. Pendant une dizaine d'années, l'engagement devient le mot d'ordre lancé à tous les écrivains, non sans susciter toutefois des réticences et des polémiques parfois violentes, émanant aussi bien du champ littéraire que du champ politique. Pourtant, on ne saurait négliger le fait que cette période de rayonnement constitue en quelque sorte le point d'orgue d'un processus initié au XIX<sup>e</sup> siècle. De fait, il semble bien que les années d'après-guerre représentent à la fois le moment où la notion connaît son plus grand succès et le moment où, précisément parce qu'elle réussit à se placer au centre du débat littéraire, autrement dit qu'elle donne à une notion déjà existante la possibilité de se réaliser pleinement, elle s'expose aux contestations les plus radicales, qui ne tarderont pas à se multiplier à partir du milieu des années 1950.

En ce sens, l'après-guerre serait comme « le chant du cygne » de l'engagement, le moment qui marque à la fois son rayonnement le plus fort et qui prélude à sa remise en question. Notre hypothèse est que la radicalité de cette contestation est à la hauteur de celle qui caractérise la reprise de questions, pourtant anciennes, de la part des écrivains engagés de l'après-guerre. Il convient alors de revenir brièvement sur les principales étapes du processus d'émergence de la notion d'engagement afin de donner un premier aperçu, qui sera

approfondi dans la première partie de ce travail, de la spécificité du discours sur l'engagement à partir des années 1945.

### 3.1.1 L'émergence de la notion d'engagement au XX<sup>e</sup> siècle

Dans *Littérature et engagement*, B. Denis explique l'apparition de la littérature engagée par la conjonction singulière de trois facteurs : l'autonomie du champ littéraire à partir des années 1850, l'invention de la figure de l'intellectuel à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et la révolution russe de 1917<sup>43</sup>. Si le discours de B. Denis porte essentiellement sur la France, il nous semble néanmoins légitime de l'appliquer, du moins dans ses grandes lignes, également à l'Italie, ne serait-ce que parce que les phénomènes évoqués ont plus largement affecté tous les pays européens. Cela ne nous empêchera pas de relever, au fil de l'exposé, des points de divergence, ponctuels mais néanmoins importants, entre les deux pays, et dont on peut indiquer dès à présent qu'ils pèseront sur l'évolution de la notion d'engagement jusqu'à nos jours.

On peut citer comme facteur premier d'émergence de la notion d'engagement « l'apparition, autour des années 1850, d'un champ littéraire autonome, indépendant dans son principe et dans son fonctionnement de la société générale et des instances de pouvoir qui la régissent, les écrivains ne se soumettant désormais qu'à la juridiction de leurs pairs<sup>44</sup> ». Ce phénomène a notamment été analysé, dans et pour le domaine français, par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*. Selon le sociologue, ce phénomène conduisant à « la constitution du monde de l'art comme un monde à part, un empire dans un empire<sup>45</sup> », s'explique par un certain nombre d'éléments historiques, sociaux, culturels et même économiques : l'horreur qu'inspirait aux artistes la figure du « bourgeois » ; la modification du rapport « entre les producteurs culturels et les dominants » dans le sens d'une véritable « subordination structurale » qui s'institue par le biais de deux médiations principales : le marché et « les liaisons durables, fondées sur des affinités de style de vie et de système de valeurs, qui, par l'intermédiaire des salons notamment, unissent une partie au moins des écrivains à certaines fractions de la haute société et contribuent à orienter les générosités du mécénat d'État<sup>46</sup> ».

---

<sup>43</sup> Nous renvoyons au premier chapitre de B. Denis, dans *Littérature et engagement...*, intitulé « L'inscription historique de la littérature engagée », *op. cit.*, p. 17- 29.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>45</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* : Paris, Seuil, « Libre examen », 1992, p. 90.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 78.

S'ajoute à ce dégoût généralisé des artistes envers le monde contemporain « bourgeois » la vision désenchantée du monde politique et social due à l'échec de la révolution de 1848 et au coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte. Le mot de Baudelaire est sur le sujet demeuré célèbre – « Le 2 décembre m'a physiquement dépolitiqué<sup>47</sup> » – et exprime le sentiment de nombreux artistes de l'époque. On assiste donc en France dans les années 1840 et 1850 à une sorte de « révolution symbolique » par laquelle les artistes s'affranchissent de la demande bourgeoise en refusant de reconnaître aucun autre maître que leur art et ne se sentent plus appelés à jouer un rôle dans l'évolution politique du pays : « l'artiste, l'homme de lettres, le savant, ne devraient jamais se mêler de politique : c'est l'orage qu'ils devraient laisser passer au-dessous d'eux », écrivent à cette époque les Goncourt<sup>48</sup>.

Il convient cependant de nuancer quelque peu ce tableau : d'une part, comme l'a notamment montré Ross Chambers dans *Mélancolie et opposition*, le geste même de repli qu'effectuent les écrivains français de la modernité n'est pas dénué d'une valeur et d'une portée politiques :

[...] les textes du premier modernisme français, s'ils paraissent – et se veulent apolitiques, à l'exemple de la tendance « esthète » (et comme le conseillait la simple prudence à une époque aussi autoritaire et dirigiste) n'en témoignent pas moins, quand on sait les *lire*, contre un système social, voire un régime, qui est celui de « l'ordre » : hégémonie culturelle de la bourgeoisie, règne du capitalisme dans le domaine économique et tout ce qui en dépend, style gouvernemental du type « régime fort ». Telle est leur duplicité : elle peut se caractériser, en suivant la pensée de Michel de Certeau, comme « oppositionnelle », n'opposant pas aux forces sociales dominantes une « résistance » directe, mais sachant se donner à lire comme fidèle à d'autres valeurs<sup>49</sup>.

En ce sens, et c'est d'ailleurs ce que soutiendra Sartre avec virulence, on ne peut opposer à la littérature « engagée » une littérature « dégagée » : le silence même des écrivains est révélateur et, se taire, c'est encore parler<sup>50</sup>. Tout au plus peut-on suggérer, à l'instar de

---

<sup>47</sup> C. Baudelaire. *Correspondance*, I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Cl. Pichois, 1973, lettre à Narcisse Ancelle, datée du 5 mars 1852, p. 188.

<sup>48</sup> Cité dans P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 92.

<sup>49</sup> R. Chambers, *Mélancolie et opposition : les débuts du modernisme en France*. Paris : José Corti, 1987, p. 23-24.

<sup>50</sup> Les propos de Sartre à ce sujet sont connus : « l'écrivain est *en situation* dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher » (« Présentation des *Temps Modernes* », *op. cit.*, p. 13).

B. Denis, d'une possibilité de « désengagement », qui consisterait pour l'écrivain à pratiquer, contre une littérature de la participation, une littérature « de l'absence ou du repli<sup>51</sup> ».

D'autre part, l'autonomie du champ littéraire s'inscrit en réaction à une certaine conception romantique de la figure de l'écrivain qu'elle ne parvient pas à effacer complètement : Paul Bénichou<sup>52</sup> a bien montré que la période romantique était riche en figures d'écrivains et d'intellectuels « prophètes », qui interviennent, depuis Alfred de Vigny jusqu'à Lamartine, dans la sphère politique et sociale.

Enfin, il convient d'ajouter que, en Italie, la tentation du repli a été bien plus tardive et, dans l'ensemble, moins suivie par les écrivains qu'elle ne le fut en France. Cela s'explique par la conjonction de nombreux facteurs : d'une part, la lutte pour l'indépendance de l'Italie a longtemps mobilisé les intellectuels et les écrivains, depuis la domination napoléonienne qui coïncide avec le premier Romantisme jusqu'aux guerres du *Risorgimento* qui débouchent sur une première unification du pays en 1861. Ce n'est qu'en 1870 que l'État italien se constitue véritablement, devient une monarchie et choisit définitivement Rome comme capitale. Chacun à leur manière et sans que toutes leurs œuvres s'en fassent directement l'écho, les grands écrivains italiens du XIX<sup>e</sup> siècle – Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni et surtout Giosuè Carducci, poète officiel de l'Italie umbertienne, attribuent pourtant tous à la littérature un rôle social et civil et à l'écrivain un devoir à l'égard du peuple<sup>53</sup>.

D'autre part, l'Italie, qui présente en outre des visages fort contrastés entre Nord et Sud, connaît un développement économique, industriel et social bien plus tardif, la bourgeoisie capitaliste ne réussissant véritablement à imposer ses règles qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est donc seulement à partir des années 1880 qu'apparaissent, et principalement dans les régions septentrionales et centrales du pays, les conditions favorables à la « révolution symbolique » évoquée par P. Bourdieu. Or celle-ci ne concerne qu'un nombre d'écrivains relativement restreint, rassemblés d'abord dans le mouvement anti-bourgeois de la « *scapigliatura* », libre traduction de l'expression française « bohème », qui ne dura que quelques années. Seul ce que l'on appelle le « *crepuscolarismo* », ce mouvement poétique du

---

<sup>51</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, op. cit., p. 36-37.

<sup>52</sup> P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris : José Corti, 1973 ; *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1977 ; *Les Mages romantiques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988.

<sup>53</sup> Sur les présupposés et ambiguïtés d'une telle conception des rapports entre écrivain et « peuple », nous renvoyons à A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo : il populismo nella letteratura italiana contemporanea* [1965]. Torino : Einaudi, « Gli struzzi », 1988.

début du XX<sup>e</sup> siècle qui ne constitua du reste jamais à proprement parler une école et qui se caractérisait par le refus de toute conception utilitaire de la poésie et le rejet de la figure du poète comme prophète, donna résonance, sur le plan national et international, à la revendication de l'irréductibilité du littéraire au champ social. Mais cela ne suffit guère à entamer ce qui constitue une spécificité de la littérature italienne au regard de ce qui advient en France à la même époque : une large diffusion de la figure de l'écrivain socialement (plus que politiquement d'ailleurs) engagé, étroitement liée à une conception « civile » de la littérature.

B. Denis mentionne comme second facteur d'émergence de la notion d'engagement l'apparition d'un nouveau rôle social, celui de l'intellectuel », tel que l'a défini Christophe Charle<sup>54</sup> : « il y a "invention de l'intellectuel" lorsqu'un agent, utilisant et mettant en jeu le prestige et la compétence acquis dans un domaine spécifique et limité (littérature, philosophie, sciences, etc.), s'autorise de cette compétence qu'on lui reconnaît pour produire des avis à caractère général et intervenir dans le débat sociopolitique<sup>55</sup> ». L'émergence de la figure de l'intellectuel, notons-le, découle logiquement du processus d'autonomisation du champ littéraire, dans la mesure où les écrivains ont tiré de celui-ci un prestige d'autant plus fort qu'il apparaît distinct de l'ordre social : agents du spirituel, ils apparaissent comme les défenseurs de valeurs supérieures, universelles (le Vrai, le Beau, le Bien, le Juste...) qu'il s'agit de sauver des bouleversements du monde temporel.

Le cas d'Émile Zola, romancier reconnu qui intervient dans l'Affaire Dreyfus pour défendre l'accusé, est à ce titre exemplaire, tout comme le sera en Italie, dans un contexte différent, celui de Gabriele d'Annunzio, qui apportera son soutien à la propagande interventionniste dans les années 1915-1916, avant de participer en personne à l'occupation militaire de la ville de Fiume. Comme le montrent ces exemples, la figure de l'intellectuel est, à l'origine, étroitement liée à celle de l'écrivain. Mais à partir du moment où, dans les années 1920 et 1930, la fonction intellectuelle s'émancipe de la tutelle littéraire, « l'autorité et le prestige dont jouit la littérature se trouvent concurrencés par un nouveau type de parole ou de discours, auquel Barthes proposait d'associer la figure de l' "écrivain" », comme le note B. Denis. Dès lors, la littérature ne peut reconquérir le terrain de la prédication sociopolitique qu'à travers « l'engagement et l'invention de ce que Barthes encore appelait un "type

---

<sup>54</sup> C. Charle, *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*. Paris : Minuit, « Le sens commun », 1990.

<sup>55</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op. cit.*, p. 21.

bâtard” : “l’écrivain-écrivain”, appellation derrière laquelle on a reconnu l’écrivain engagé et dont Sartre est sans doute l’incarnation majeure<sup>56</sup> ».

L’apparition du concept d’intellectuel va de pair avec la polémique que son implication dans les débats du siècle suscite : dans *La Trahison des clercs* (1927), Julien Benda vise la réhabilitation du clerc régulier, celui qui vivait à l’écart du monde, face à l’éternel de la paix des monastères. C’est bien au nom de la tradition imposée par la modernité, selon laquelle l’intellectuel est en charge de l’universel et a pour tâche de définir pour tous les valeurs de référence, que cette réhabilitation s’effectue. J. Benda oppose en effet les valeurs universelles, qui doivent faire l’objet de la vigilance de l’intellectuel (qu’il situe métaphoriquement du « point de vue de Sirius »), à des engagements tributaires de circonstances particulières, qui, s’il les accepte, conduit l’intellectuel à trahir les premières. On assiste donc à un étrange renversement d’argumentation entre 1880 et 1930 : si l’universalité des valeurs défendues par Zola donnait à ce dernier la légitimité d’intervenir dans le champ politique au moment de l’Affaire Dreyfus, cette même universalité devient la raison essentielle d’interdire au clerc des années 1930 de s’impliquer dans des débats contingents. La position de J. Benda est vivement réfutée à l’époque par Paul Nizan, qui dans *Les Chiens de garde* (1932) va jusqu’à la renverser, affirmant que c’est le clerc qui se détourne du réel qui trahit sa vocation. Ce débat de fond, qu’on pourrait presque considérer comme transhistorique, présente cependant à l’époque des échos politiques, favorisés par des événements historiques décisifs.

La révolution russe de 1917 constitue, selon B. Denis, le troisième facteur qui commande l’apparition de la problématique de l’engagement. Elle suscite en effet une large politisation du champ littéraire, qui se divise non seulement entre droite et gauche, mais aussi entre écrivains engagés et non-engagés. Elle conduit également à « une importante renégociation des rapports entre champ politique et littéraire », en « modifiant les règles du jeu littéraire telles qu’elles s’étaient établies à la faveur de l’autonomisation du champ » :

En reconnaissant la primauté du processus révolutionnaire et en cherchant à s’en faire l’agent ou le porte-parole, l’écrivain se voit aussi forcé de reconnaître l’hégémonie de l’instance politique qui incarne ce processus – le parti communiste – et de lui concéder un droit de regard sur la vie littéraire,

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

s'il veut en échange obtenir de sa part une délégation pour incarner la révolution en littérature. C'est donc rien de moins que l'autonomie du champ littéraire qui se trouve mise en question avec la révolution d'Octobre, à travers la confrontation qu'elle induit entre champ littéraire et parti communiste<sup>57</sup>.

Les nombreuses rencontres qui, du congrès de Kharkov (1930) au Congrès pour la défense de la culture (1935) réunissent les écrivains sur le thème des relations entre littérature et politique, témoignent de la crise qu'a provoqué l'événement. Ces débats concernent une large part du personnel littéraire français, d'André Gide à André Breton, en passant par Louis Aragon, George Bataille, André Malraux ou Jean Guéhenno.

En Italie, si la puissance d'attraction exercée par la révolution est également grande, elle est vite concurrencée par celle du parti fasciste qui, dans les premières années, se présente lui aussi comme un parti révolutionnaire. Il suscite l'adhésion de nombreux jeunes écrivains (Vasco Pratolini, Elio Vittorini, Romano Bilenchi...) qui viennent peupler les rangs du « fascisme de gauche ». Dès lors qu'il s'instaure en dictature en 1924 et contraint le PCI à la clandestinité et ses dirigeants à l'exil, le régime fasciste s'applique à promouvoir une véritable politique culturelle ce qui, à l'instar de ce qui se passe en France sous l'impulsion du parti communiste, menace directement l'autonomie du champ littéraire. La différence idéologique entre les deux orientations ne saurait en effet masquer la similitude des débats que suscite en France et en Italie une commune volonté hégémonique de la part du politique à l'égard de la littérature.

On constate cependant que la division s'opère moins, dans le champ littéraire italien, entre droite et gauche (une des spécificités du régime mussolinien consistant à brouiller les frontières entre les deux) qu'entre partisans et opposants au régime (communistes, mais aussi chrétiens et libéraux) et que celle-ci recouvre en grande partie celle qui distingue écrivains engagés et écrivains non engagés. C'est ainsi que l'opposition entre Giovanni Gentile, rédacteur du « *Manifeste des intellectuels fascistes* » (mars 1925) et le philosophe idéaliste Benedetto Croce, de tendance libérale, qui rassemble les opposants au régime pour signer le « *Manifeste des intellectuels antifascistes* » (mai 1925) relève autant d'une divergence d'ordre politique que, et même peut-être davantage, d'un désaccord sur la question des liens entre littérature (culture en général) et politique : pour Croce, imposer une « politique culturelle », comme le fait le régime fasciste revient à « mélanger » politique et littérature, ce qui est pour

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 23.

lui « une erreur<sup>58</sup> ». La position qu'il défend est ainsi proche de celle que prendra J. Benda deux ans plus tard en France et préfigure les débats qui resurgiront dans les deux pays, après la guerre, entre partisans et détracteurs de l'engagement.

### 3.1.2 L'engagement littéraire en 1945

On comprend donc que l'engagement n'est pas une notion qui surgit *ex nihilo* en 1945. Elle a déjà donné lieu à de nombreux débats et prolonge, dans une large mesure, ceux des années 1920 et 1930. Sans doute, l'expérience de la guerre, de l'Occupation et de la Résistance a-t-elle joué un rôle décisif dans l'évolution et la fortune de la notion. D'une part parce que, comme l'indique Gisèle Sapiro, « les périodes de crise nationale favorisent l'imposition d'un point de vue moraliste qui place l'écrivain face à ses responsabilités et à ses devoirs<sup>59</sup> » : preuve en est le vaste débat sur les responsabilités intellectuelles de la défaite de 1940 en France et, à la Libération, le phénomène d'« épuration » mené par le CNE (Comité National des Écrivains). D'autre part, parce que les conditions mêmes de la production littéraire, sous le régime fasciste, comme sous l'Occupation nazie, ont engendré une surpolitisation de l'écrit, en exposant les écrivains aux lois de la censure, et à la menace de la répression et/ou de l'exil. La théorie de l'engagement reprend à son compte cette surpolitisation et, plus généralement, l'idée selon laquelle l'acte d'écrire est tout sauf gratuit.

Mais ce qui apparaît comme relativement nouveau dans le débat sur l'engagement littéraire en 1945, c'est le fait qu'il émane essentiellement du champ littéraire lui-même. En schématisant sans doute beaucoup, on pourrait dire que l'engagement procède moins de la volonté du politique de faire des intellectuels et des écrivains des émissaires ou des porte-paroles susceptibles de donner légitimité et publicité à sa cause, ce qui était largement le cas

---

<sup>58</sup> B. Croce, « Manifesto degli intellettuali antifascisti », *Il Mondo*, 1<sup>er</sup> mai 1925, cité et traduit dans Anne-Rachel Hermetet, *Les Revues italiennes face à la littérature française contemporaine : étude de réception (1919-1943)*. Paris : Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2003, p. 31 : « mélanger politique et littérature, politique et science est une erreur qui, lorsque de surcroît on l'utilise, comme c'est le cas maintenant, pour défendre des violences et des abus de pouvoir déplorables et la suppression de la liberté de la presse, ne peut même pas passer pour une erreur désintéressée ». Notons que la critique de Croce n'est pas dénuée d'une portée idéologique, de tendance libérale : il reproche au régime fasciste non seulement de vouloir « utiliser » la culture, mais encore de l'utiliser à des fins condamnables. Croce annonce ainsi la position qui sera la sienne et celle de beaucoup d'autres intellectuels durant l'ère fasciste : le refus de mêler politique et activité intellectuelle ou artistique, le retrait dans une « tour d'ivoire » qui, si elle ne peut être considérée comme un acte de résistance, s'apparente néanmoins à une manifestation, silencieuse, d'opposition.

<sup>59</sup> G. Sapiro, *La Guerre des écrivains*, *op. cit.*, p. 103.



pendant l'entre-deux-guerres, que du désir des écrivains d'influencer directement l'évolution politique du pays, sans en passer par les partis institués. Autrement dit, il s'agit moins de mettre la littérature au service d'une cause que de faire de la littérature elle-même une cause politique à défendre : elle aussi a un rôle à jouer dans la construction d'une société nouvelle et, en ce sens, elle possède une portée proprement politique, sans qu'il soit nécessaire de l'affilier à un parti.

Un autre élément distingue l'engagement littéraire tel qu'il est conçu au lendemain de la Libération : il s'agit pour l'écrivain de participer *directement*, par ses œuvres, à la constitution d'une société meilleure, et non, comme l'avaient fait les avant-gardes des décennies précédentes, *symboliquement*, par la médiation d'une homologie structurale. Poser l'équivalence entre rupture esthétique et révolution politique, comme tendaient à le faire les surréalistes, par exemple, apparaît désormais insuffisant et Sartre le dira explicitement dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, se livrant à un véritable réquisitoire contre les écrivains surréalistes<sup>60</sup>.

Enfin, c'est à partir de 1945 que l'engagement cesse d'être une position, ou une posture intellectuelle pour se faire théorie. L'âge d'or de l'engagement est bien un âge dogmatique, dont le maître à penser est Sartre. Son discours franchit rapidement les frontières et reçoit un accueil particulièrement attentif en Italie, au point d'encourager l'usage, aux côtés du mot italien « *impegno* », du terme français d'« engagement ». E. Vittorini fait traduire dans l'un des premiers numéros de sa nouvelle revue, *Il Politecnico*, la « Présentation » du premier numéro des *Temps Modernes*<sup>61</sup>, où Sartre définit la littérature engagée et c'est encore par rapport à la conception sartrienne de l'engagement, et plus précisément contre elle, qu'il déterminera sa propre position lors des « Rencontres internationales de Genève » en 1948. L'aspect théorique de l'engagement n'est pas sans conséquences sur la façon dont il nous faudra aborder le phénomène : d'une part, il nous invite à sonder le lien entre théorie et pratique et plus précisément à interroger la légitimité d'une idée relativement répandue selon laquelle l'engagement serait bien plus un discours sur la littérature qu'une pratique avérée. D'autre part, il nous amène à interroger le contenu même de cette théorie : consiste-t-elle à définir une politique des écrivains, autrement le rapport des auteurs, et plus généralement de

---

<sup>60</sup> Nous renvoyons notamment au chap. IV de *Qu'est-ce que la littérature ?* intitulé « Situation de l'écrivain en 1947 » [p. 169-308], et plus particulièrement p. 82 et p. 195.

<sup>61</sup> *Il Politecnico*, n°16, 12 janvier 1946.

la littérature, à la sphère politique et sociale, ou bien une poétique et une esthétique de l'œuvre engagée ?

La dimension théorique de l'engagement attire notre attention sur un dernier phénomène : parce qu'il fut, sans doute pas seulement, mais aussi, un discours, l'engagement littéraire a souvent été l'objet de considérations sinon abstraites, du moins peu soucieuses de la réalité des faits, et ce aussi bien de la part de ses défenseurs que de ses détracteurs. Nous aurons en effet l'occasion de montrer que, aussi bien en France qu'en Italie, les écrivains engagés tendent à faire de l'engagement en 1945 un concept inédit, négligeant de rappeler les débats auxquels il a donné lieu avant-guerre. L'accent est davantage mis sur la rupture que sur la continuité qu'il représente et, en ce sens, le discours sur l'engagement participe bien de cette aspiration au nouveau qui caractérise l'époque de la Reconstruction. Réécrivant l'histoire à leur profit, les écrivains engagés de 1945 se verront cependant à leur tour largement victimes d'une distorsion ou d'une schématisation de leur position de la part de ceux qui contesteront la validité et la pertinence de la notion d'engagement.

C'est pourquoi il nous semble possible de parler de « mythe » de la littérature engagée, en ce qu'elle se développe, en 1945, autour d'une représentation idéalisée de l'histoire littéraire qui ferait d'elle un phénomène inédit et qu'elle a ensuite effectivement donné lieu à une série de déformations, ou de malentendus, qui ont largement contribué à sa diffusion et à sa longévité dans le débat littéraire.

Il s'agira donc pour nous d'étudier à la fois comment naît ce mythe et quels en sont les caractéristiques, en associant à l'examen des écrits théoriques sur la question l'analyse d'œuvres qualifiées ordinairement d'engagées : de procéder, en somme, à une sorte de « démythification » du paradigme de l'engagement littéraire, au double sens d'une mise au jour de ses traits et enjeux et d'un éclaircissement des circonstances qui ont favorisé son émergence et son succès.

### 3.2 L'engagement littéraire durant les décennies formalistes et structurales

Comme nous l'avons indiqué plus haut, nous avons fait le choix de ne pas inclure dans notre étude la période allant des années 1950 à la fin des années 1980. Nous réserverons cependant la moitié de la deuxième partie de notre travail à son évocation, partant du principe

que l'on ne peut comprendre les enjeux de la notion à l'heure actuelle indépendamment de la remise en cause dont elle a fait l'objet dans les années précédentes, ainsi qu'à la justification d'un tel choix. Ceci ne doit cependant pas nous empêcher de donner dès à présent quelques explications concernant le découpage chronologique proposé.

Rappelons d'abord qu'un tel découpage épouse étroitement l'hypothèse de F. Hartog selon laquelle le régime moderne d'historicité, que nous envisageons comme le contexte « naturel » de la notion d'engagement littéraire, ne connaîtrait de véritable remise en question qu'à la charnière des années 1980 et 1990. Une telle datation, dont F. Hartog souligne lui-même le caractère essentiellement « symbolique<sup>62</sup> », n'exclut pas, bien sûr, le fait que ce régime ait connu auparavant de nombreuses crises. Cette périodisation réunit donc, sous une appellation commune – le régime moderne d'historicité – deux époques littéraires que l'on tend souvent à opposer : l'« âge d'or » de l'engagement au lendemain de la guerre et sa violente, souvent bruyante, contestation menée en Italie et en France dans les années 1960 et 1970 par les mouvements formalistes, depuis le Nouveau Roman jusqu'aux expériences textuelles de *Tel Quel* et de la *neoavanguardia* (néo-avant-garde) italienne.

Or il nous semble possible de légitimer, sur la base d'une analyse précise des positions défendues par les écrivains et les théoriciens de ces divers mouvements, une telle association, qui, rappelons-le, ne fait l'objet d'aucun traitement particulier par F. Hartog. En effet, notre hypothèse, qui s'inscrit dans le sillage de certaines études récentes sur le Nouveau Roman et sur le formalisme<sup>63</sup>, consiste à penser que la contestation qu'a connue la notion dans ces années est moins radicale qu'on a voulu le croire et telle que l'ont présentée ses détracteurs eux-mêmes. Nous tenterons de démontrer que si l'on peut bien parler d'une fin de la littérature engagée telle que l'envisageaient les écrivains d'après-guerre, on ne peut en dire autant de la notion d'engagement littéraire. Ce qui est remis en question, de la littérature engagée à ce que l'on pourrait appeler, en recourant à une expression commode qu'il nous faudra préciser au cours de notre travail, la littérature formaliste, ce sont la nature et les modalités du rapport entre « monde écrit » et « monde non écrit<sup>64</sup> » et non, semble-t-il, l'existence et la nécessité d'un tel rapport.

---

<sup>62</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 116.

<sup>63</sup> Nous pensons notamment à l'ouvrage de N. Wolf, *Une littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*. Genève : Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1995. Nous renvoyons également à B. Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », art. cit.

<sup>64</sup> Nous empruntons cette expression à P. Daros, dans *Italo Calvino*. Paris : Hachette Supérieur, « Portraits littéraires », 1994, p. 11.

Comme l'indiquent en France les propos de Roland Barthes, qui revendique, dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) « l'engagement de la forme<sup>65</sup>, ou des Nouveaux romanciers qui rejettent la notion comme « périmée », au même titre que celle de « personnage », d' « histoire », de « forme et contenu<sup>66</sup> », l'engagement est toujours au cœur des débats dans les années cinquante et continue à s'imposer comme ce par rapport à quoi tout écrivain doit se situer : « un mot démodé mais dont on ne peut se débarrasser si facilement », dira justement R. Barthes<sup>67</sup>. L'Italie, où la notion de néoréalisme, étroitement liée à la problématique de l'engagement, connaît une véritable crise au milieu des années 1950, reste cependant longtemps attachée, en tout cas plus longtemps que la France, à une « littérature de la conscience<sup>68</sup> », c'est-à-dire une littérature qui revendique un rôle à jouer dans la sphère politique et sociale, et dont se font les hérauts, jusque dans les années 1960, notamment Italo Calvino et Pier Paolo Pasolini.

La résurgence des avant-gardes à partir des années 1960, autour des « Nouveaux nouveaux romanciers » et de la revue *Tel Quel* en France, de la néo-avant-garde et du « Gruppo'63 » en Italie, constitue ensuite, selon nous, bien plus une reformulation de la notion d'engagement que son éviction. Sans doute, l'heure est à alors la conception d'une littérature « intransitive », plus soucieuse d'elle-même que du monde, se consacrant à l'expérimentation de nouvelles formes et à la contestation des anciennes pratiques, postulant l'existence d'une frontière stricte entre littérature et politique, ce que Dominique Viart nomme « le régime des activités séparées » : ainsi, si les membres des revues *Tel Quel* et *Change* ne cachent pas leurs affinités politiques, avec le maoïsme notamment, ils s'interdisent de mettre la littérature à son service, au nom de « la conception mallarméenne d'une partition du langage, entre une littérature, nécessairement enclose dans la sphère linguistique, et la fonction de “numéraire facile” d'une langue véhiculaire dévolue à d'autres usages<sup>69</sup> ».

Pourtant, il nous semble que la conception d'une stricte étanchéité des frontières puisse être relativisée : toucher au langage, aux formes et aux genres littéraires institués, c'est

---

<sup>65</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1972.

<sup>66</sup> Nous citons ici les notions que conteste A. Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*

<sup>67</sup> R. Barthes, « Ouvriers et pasteurs », *Essais critiques* [1964]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1981 [p. 136-142] p. 138.

<sup>68</sup> Nous empruntons cette expression à I. Calvino, dans l'article « La mer de l'objectivité », paru pour la première fois sous le titre « Il mare dell'oggettività » dans *Il Menabò di letteratura*, n°2, 1960, et repris dans I. Calvino, *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques*, I. Trad. de l'italien par J.-P. Manganaro et M. Orcei. Paris : Seuil, 2003 [p. 56-62], p. 56.

<sup>69</sup> D. Viart, « “Fictions critiques” : la littérature contemporaine et la question du politique », dans J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire*, *op. cit.* [p. 185-204], p. 187-188.

aussi toucher aux représentations du monde sur lesquelles se fonde la société et, en ce sens, effectuer un geste politique qui relève de la subversion. Nombreux sont du reste les auteurs et les théoriciens des mouvements formalistes à insister sur le caractère « révolutionnaire » de ces pratiques littéraires. Dans cette perspective – et c’est l’hypothèse que nous développerons dans notre travail – la période formaliste partagerait avec l’époque précédente un horizon commun, qui est celui de la révolution, notion typiquement moderne, selon les analyses de R. Koselleck, en ce qu’elle s’appuie sur une représentation de l’histoire orientée vers un progrès à faire advenir<sup>70</sup>. Elle est donc étroitement liée au régime moderne d’historicité, caractérisé par la domination de l’avenir sur les autres catégories temporelles que sont le présent et le passé, et par la notion de factibilité. Soulignons bien le fait qu’il ne s’agit pas pour nous de conclure à une simple reconduction de la notion telle qu’elle était envisagée au lendemain de la guerre : nous serons notamment sensible au déplacement qu’opèrent les mouvements formalistes concernant le lieu et la temporalité mêmes de l’engagement, la révolution étant conçue comme s’opérant exclusivement dans le langage et au présent même de l’écriture, et non hors du texte.

Le formalisme des dernières avant-gardes ne provoquerait donc pas, dans cette perspective, l’épuisement de la notion d’engagement littéraire, mais plutôt le déplacement de ses enjeux et de ses modalités. Remettant en question avec éclat les postulats de la littérature engagée de l’après-guerre, il revendique l’autonomie du champ littéraire sans pour autant renoncer à la validité du discours littéraire sur le monde et au lien qui unit littérature et révolution. Or ces deux notions vont faire l’objet d’une remise en question radicale à partir des années 1980, en même temps que l’on entre dans ce que l’on pourrait appeler « l’ère des fins » : fin de l’intellectuel, du roman, des idéologies, de l’histoire... C’est bien parce que l’horizon même de pensée dans lequel s’inscrivait l’engagement littéraire semble complètement bouleversé, et connaître une crise bien plus profonde que celle subie durant la période formaliste, qu’il nous a semblé intéressant de questionner la notion à la charnière des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et, sans pour autant négliger leur importance dans l’histoire de la notion, de ne réserver aux décennies précédentes qu’une place restreinte dans notre étude.

---

<sup>70</sup> R. Koselleck, « Critères historiques du concept de “révolution” des Temps Modernes », dans *Le Futur passé*, *op. cit.*, p. 63-80.

### 3.3 L'engagement littéraire à « l'ère des fins »

L'hypothèse majeure qui nous a conduite à privilégier cette deuxième période est que c'est à l'époque de la prétendue « fin des idéologies », qui est aussi celle d'une profonde remise en cause du régime moderne d'historicité, que la question de la validité et de la pertinence de la notion d'engagement littéraire se pose véritablement : qu'advient-il de celle-ci lorsque le régime moderne d'historicité auquel elle est étroitement liée connaît une crise aussi grave que celle relevée par les historiens, les philosophes et les anthropologues au cours des trente dernières années et dont on ne peut manquer de souligner la relation avec une crise de la « modernité » dans son ensemble ? Le terme de « postmodernité », apparu à la fin des années 1970, sanctionne explicitement le constat d'une crise du sens procédant d'une désillusion généralisée à l'égard des idéaux humanistes de la modernité, au premier rang desquels le progrès historique et la foi dans l'avenir.

Si nous ne manquerons pas de rappeler les enjeux de cette notion si controversée au cours de notre travail, il convient de préciser dès à présent que ce n'est pas dans cette perspective que nous aborderons la question de l'engagement littéraire, pas plus que nous ne l'enfermerons dans les limites étroites du discours des « fins ». En revanche, nous accorderons une attention particulière à la pensée de certains philosophes contemporains qui proposent de substituer aux notions de « fin de l'histoire » et « fin des idéologies » les notions d'héritage, de mémoire, ou de « spectres », pour reprendre l'expression de l'un d'entre eux<sup>71</sup>. Il nous semble en outre particulièrement utile de renvoyer au constat établi par F. Hartog selon lequel deux phénomènes majeurs ont porté atteinte au régime moderne d'historicité, au point d'entraîner ce que l'on ne sait pas encore qualifier de « crise » ou de « fin » proprement dite de ce régime : la remise en cause du futur comme principe d'intelligibilité de l'histoire, ou encore ce que Kristof Pomian nomme « la crise de l'avenir<sup>72</sup> », et la place centrale qu'occupe désormais la mémoire, non seulement en tant qu'outil et objet d'étude dans le domaine des études historiques, mais encore et surtout dans le débat public.

Autrement dit, nous privilégierons ces discours venus d'horizons intellectuels divers qui, tout en reconnaissant la caducité de certaines conceptions de l'histoire, de la politique, des idéologies, des relations entre art et politique, n'en déduisent pas une « fin » de l'histoire,

---

<sup>71</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 1993.

<sup>72</sup> K. Pomian, « La crise de l'avenir » [*Le Débat*, n°7, décembre 1980], repris dans K. Pomian, *Sur l'histoire*, Paris : Gallimard, « Folio histoire », 1999, p. 233-262.

des idéologies ou de l'art en général mais s'interrogent sur les traces que ces conceptions ont laissées et sur la façon dont on peut les penser dans un contexte profondément modifié.

Ce type de discours nous semble en effet fournir un cadre de réflexion particulièrement fécond pour l'analyse d'un phénomène que les observateurs de la littérature contemporaine ont relevé depuis une vingtaine d'années dans le domaine français et italien : un retour des thèmes particulièrement favorables à l'engagement (le sujet, l'histoire, la politique, les problématiques sociales...) et une levée des « interdits » que les formalismes des années précédentes avaient tenté d'imposer à l'écriture littéraire : la construction de personnages, la mise en place d'une intrigue linéaire, la référence au réel... Il va de soi que ce retour n'est pas une répétition du même, c'est-à-dire un retour au récit tel qu'il était pratiqué avant « l'ère du soupçon<sup>73</sup> », mais plutôt un renouveau, en ce que les écrivains contemporains héritent à la fois d'une tradition du passé et de sa remise en question par les dernières avant-gardes.

Dès lors, il semble possible d'interroger la notion d'engagement littéraire autrement que sous l'angle de la fin : de la même façon que certains opposent aux discours de la mort de l'histoire et de l'art les notions « d'héritage » et de « mémoire », voire de « surmontement<sup>74</sup> », ne peut-on pas penser que si la littérature engagée ne peut plus se concevoir ni se faire comme dans les années d'après-guerre, elle a laissé un héritage avec lequel les auteurs contemporains entretiennent un rapport critique de reprise, de reformulation ? N'y aurait-il pas comme un retour, au sens précisé plus haut de renouveau, de l'engagement littéraire ?

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la perspective offerte par F. Hartog selon laquelle notre époque donnerait lieu à un nouvel ordre du temps, le présentisme, paraît très stimulante pour nous qui relions la notion d'engagement littéraire à une certaine façon de concevoir, et d'écrire, le rapport des hommes au temps et à l'histoire. Il s'agira donc de questionner la pertinence d'une telle grille de lecture appliquée à un certain nombre d'œuvres contemporaines, autrement dit de voir si l'on peut parler, et si oui dans quelle mesure, d'« engagement présentiste ».

---

<sup>73</sup> Nous faisons ici allusion au titre de l'essai de N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956.

<sup>74</sup> La notion de « surmontement » (« *superamento* » en italien) est développée par le philosophe italien G. Vattimo, dans *La Fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [1985]. Trad. de l'italien par C. Alunni, Paris : Seuil, « L'Ordre philosophique », 1987.

Rappelons cependant que, pas plus que nous ne cherchons à prouver une adéquation parfaite entre régime moderne d'historicité et littérature engagée en 1945, nous ne voulons réduire les multiples formes contemporaines d'engagement possibles à la seule notion de présentisme. S'il constitue certainement un moyen efficace de mesurer la façon dont la littérature se situe par rapport aux mouvements historiques, politiques et culturels qui traversent la société, le concept de régime d'historicité est aussi, et peut-être surtout, une notion dont il faut à son tour interroger la pertinence dès lors qu'on l'applique à la littérature. On peut en effet supposer que, bien davantage qu'« exprimer », par les moyens qui lui sont propres, un régime d'historicité, la littérature le problématise, en indique les failles ou les contradictions et contribue par là-même à éclairer les enjeux et à éprouver la pertinence d'une telle notion. En ce sens, la relation entre régime d'historicité et œuvre littéraire est bien réciproque, en ce que chacun constitue un outil d'analyse, voire de mise à l'épreuve, pour l'autre.

Cette dernière ne peut s'effectuer que sur le terrain d'une analyse précise des textes littéraires qui relèvent, selon des critères qu'il nous faut expliciter, de l'engagement. En effet, les options méthodologiques et théoriques que nous avons développées dans ces pages n'ont de sens que si elles sont confrontées à l'étude des œuvres. Sans doute, la délimitation du *corpus* est-elle déjà, en elle-même, révélatrice de choix théoriques qui « engagent » notre propre conception de la notion. Il convient donc de préciser les motifs qui nous ont amenée à privilégier un *corpus* de romans franco-italien et un nombre, relativement restreint au regard de celui des écrivains qui sont concernés par la question de l'engagement, de dix auteurs.

## 4. Aspects du *corpus*

### 4.1. Un *corpus* franco-italien

En choisissant de travailler sur l'engagement littéraire en France et en Italie, nous nous inscrivons dans une perspective comparatiste définie, qui consiste à étudier une notion à partir des liens d'analogie, de parenté et d'influence existant entre deux aires culturelles et linguistiques distinctes. Le cas de l'engagement littéraire présente cependant plusieurs particularités, dont la première est de constituer un objet d'études complexe, qui relève autant,



comme nous l'avons indiqué plus haut, de l'histoire littéraire que de l'histoire politique et sociale et que nous avons par ailleurs proposé d'appréhender en tant que « forme-sens » afin de mettre l'accent sur la dimension proprement littéraire et esthétique d'une notion qui se veut à la fois discours sur la littérature et pratique d'écriture. En second lieu, l'engagement littéraire semble se prêter plus particulièrement à une étude en termes d'influence : n'est-ce pas le mot français d' « engagement » qui s'impose dans le débat italien en 1945, tout comme c'est en France qu'est historiquement apparu en premier en Europe, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>75</sup>, le terme d' « intellectuel », dont on a indiqué plus haut le rôle essentiel dans l'émergence de la notion d'engagement ? N'est-il alors pas plus juste d'envisager celle-ci comme un objet de transfert, d'importation, d'une culture à l'autre ? Ce serait sans doute faire preuve d'un ethnocentrisme exacerbé et, finalement, peu fécond sur le plan intellectuel.

On ne saurait bien sûr sous-estimer l'influence qu'exerça longtemps la France, grande puissance européenne à une époque où l'Italie était encore un pays peu développé sur le plan économique, et considérée, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles comme point de référence dans le domaine de la pensée (politique, sociale, économique) et de la littérature : Alberto Asor Rosa a notamment bien étudié l'accueil chaleureux que réserva l'Italie à « tous les aspects de la culture démocratique et de l'engagement social d'origine française<sup>76</sup> », et l'influence que certains de ses représentants – de Fourier et Proudhon jusqu'à Lammenais et Blanc – exercèrent sur Giuseppe Mazzini (1805-1872), considéré comme le premier intellectuel révolutionnaire italien.

Ajoutons que l'absence d'un vrai centre intellectuel, dans un pays composé de multiples capitales régionales, associée à l'étroitesse du monde des élites et du lectorat<sup>77</sup>, invitent les intellectuels italiens à se tourner vers l'étranger, et notamment Paris. Comme le souligne Anne-Rachel Hermetet, « se tourner vers la France apparaît comme un mouvement presque obligé pour les intellectuels italiens qui ne veulent pas se contenter d'une vie "provinciale" et s'inscrit dans une longue histoire d'échanges intellectuels, particulièrement intense dans les années 1890-1914<sup>78</sup> ». Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la capitale française accueille les intellectuels italiens en grand nombre : la plupart des membres de l'avant-garde y font un

---

<sup>75</sup> Pour une histoire européenne des intellectuels au XIX<sup>e</sup> siècle, nous renvoyons à C. Charle, *Les Intellectuels en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle* [1996]. Paris : Seuil, « Points Essais », 2001.

<sup>76</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>77</sup> C. Charle rappelle qu'en 1901, l'Italie compte un taux moyen d'analphabètes de 56,3% (*op. cit.*, p. 346).

<sup>78</sup> A.-R. Hermetet, *op. cit.*, p. 11.

pèlerinage, y séjournent parfois longuement et, après leur retour, continuent d'être liés à leurs homologues français, comme correspondants de presse ou de revues<sup>79</sup>. Ainsi Marinetti et ses amis lancent leur manifeste futuriste en première page du *Figaro* en février 1909, témoignant par-là que seul le champ littéraire français peut donner à leur initiative l'écho international qu'ils désirent rencontrer. Si la référence à la France constitue donc un « point de passage obligé pour les intellectuels italiens de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la réciproque est loin d'être vraie, comme l'indique A.-R. Hermetet : « l'étranger est, en premier lieu, le voisin transalpin, considéré avec un sentiment mélangé d'attrait et de rejet qui pourrait bien traduire la conscience qu'existe entre les deux pays un lien aussi fort qu'inégalement ressenti puisqu'il n'y a pas véritablement d'échanges mais plutôt la diffusion unilatérale de modèles culturels par rapport auxquels les italiens doivent constamment se situer<sup>80</sup> ».

Pourtant, on ne saurait négliger l'influence qu'exerça en retour l'Italie sur la France dans les années d'après-guerre. Si la notion d'engagement telle qu'elle a été théorisée par Sartre connaît un large écho dans la péninsule, la figure de l'intellectuel engagé italien inspire tout particulièrement ses homologues français : Elio Vittorini devient notamment un modèle de référence pour ces intellectuels communistes – Edgar Morin, Dionys Mascolo, Robert Antelme, Marguerite Duras, qui composaient le « groupe de la rue Saint-Benoît » – qui cherchent à préserver une part d'autonomie et de liberté à l'égard des consignes particulièrement coercitives du parti communiste français (PCF) dans le domaine littéraire et culturel. Dans les années suivantes, les liens se multiplient entre mouvements formalistes et structuralistes français et italiens, certaines figures d'intellectuels (Italo Calvino, Umberto Eco, bien sûr, mais aussi Renato Barilli, membre du « Gruppo'63 » et observateur attentif du Nouveau Roman français), jouant le rôle de « passeurs » entre les deux pays.

Il s'agit donc pour nous d'envisager la notion d'engagement littéraire moins en termes de transfert ou d'appropriation unilatérale que d'être attentive aux phénomènes d'influences réciproques qui ont pu se nouer entre France et Italie et à leur inscription dans des contextes historiques, politiques, sociaux et culturels qui, bien que présentant de nombreuses convergences, n'en demeurent pas moins propres à chacun des deux pays.

---

<sup>79</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à F. Livi, « Le "Saut vital". Le monde littéraire italien à Paris 1900-1914 », dans A. Kaspi et A. Marès (dir.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*. Paris : Imprimerie nationale, « Notre siècle », 1989, p. 312-327.

<sup>80</sup> A.-R. Hermetet, *op. cit.*, p. 16-17.

Une telle perspective devrait en outre – et c’est là une des hypothèses qui nous ont incitée à l’assumer – nous permettre de saisir, avec peut-être plus de recul et de précision à la fois que ne le ferait une étude sur une littérature nationale, française ou italienne, les enjeux et les ambiguïtés de la notion même d’engagement littéraire : on peut en effet supposer que l’analyse des convergences, mais plus sûrement des écarts entre l’engagement français et l’engagement italien est révélatrice des pierres d’achoppement, voire des apories de la notion. En ce sens, notre travail s’inscrit bien dans le cadre de la littérature *générale et comparée*, qui vise non seulement à établir des liens entre des aires culturelles différentes, mais encore à nourrir une réflexion de type général sur un phénomène littéraire donné.

Si nous aurons amplement l’occasion de revenir sur ces questions au cours de notre étude, il n’est sans doute pas inutile d’indiquer dès l’introduction les principaux foyers de comparaison qui nous intéresseront. On peut tout d’abord postuler, sur le plan chronologique, la coïncidence des trois phases de l’histoire de l’engagement évoquées plus haut : une première phase d’émergence au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, une période de problématisation et de débats dans les années 1920-1930 et un rayonnement intense au lendemain de la guerre. Ajoutons que la notion connaît dans les deux pays un reflux équivalent à partir du milieu des années 1950 et une profonde remise en question dans les années 1980, étroitement liée à la question déjà évoquée de la fin de la modernité. Néanmoins, comme nous l’avons mentionné plus haut, ce tableau chronologique mérite quelques ajustements : il ne faut pas négliger, en effet, le poids de cette tradition biséculaire, spécifiquement italienne, en vertu de laquelle l’écrivain est une figure profondément intégrée à l’histoire nationale italienne, et la longévité d’un modèle auquel la redécouverte, durant les années d’après-guerre, de la théorie gramscienne de « l’intellectuel organique<sup>81</sup> » donnera une actualité nouvelle et qui persistera jusque dans la période dite de reflux.

Ensuite, il convient de souligner que la notion d’engagement littéraire prend ses racines dans une tradition et une histoire qui ne sont pas tout à fait les mêmes en France et en Italie : alors que l’intellectuel français se définit principalement, et ce depuis l’Affaire Dreyfus, par son appartenance politique à droite ou à gauche, l’intellectuel italien se fait plus volontiers le défenseur de valeurs universelles qui transcendent les clivages politiques, celles-là même qui dictaient son engagement à l’époque de la lutte pour l’indépendance nationale.

---

<sup>81</sup> Écrits en prison entre 1929 et 1935, les *Cahiers de prison (Quaderni del carcere)* d’A. Gramsci, où il développe ses analyses concernant le rôle de l’intellectuel, furent publiés à partir de 1948.

Cette différence explique en partie, et de manière apparemment paradoxale, pourquoi l'intellectuel italien de l'après-guerre affiche volontiers son appartenance au parti communiste alors que l'intellectuel français engagé (et nous pensons ici principalement à Sartre, mais aussi à Camus) refuse généralement toute affiliation. C'est que pour l'écrivain italien, la littérature, et plus généralement la culture, relève de la sphère politique au sens large et étymologique du terme (les affaires de la *polis*) tandis que pour l'intellectuel français elle relève bien plus de *la* politique que *du* politique. Le fait que l'Italie n'ait pas connu un processus d'autonomisation du champ littéraire équivalent de celui observé en France aux alentours des années 1850 joue sans aucun doute ici un rôle décisif<sup>82</sup>. Ajoutons qu'un tel phénomène est conforté par les attitudes respectives du PCI et du PCF dans les premières années d'après-guerre, le premier se montrant bien moins soucieux d'imposer les diktats soviétiques aux artistes que le second et faisant preuve d'une ouverture d'esprit et d'une tolérance bien plus grandes, du moins jusque dans les années 1947-1948.

Or le fait que l'écrivain engagé italien ne conçoive pas, du moins dans les premières années d'après-guerre, son appartenance à un parti politique (en l'occurrence le parti communiste) comme incompatible avec le libre exercice de sa pensée et de son art mais au contraire comme le débouché logique de son engagement en faveur des notions de justice, d'égalité et de progrès social, est révélateur d'une autre spécificité italienne : la non prise en compte de la condition sociale de l'écrivain et du fossé, culturel, économique et social objectif qui le sépare de ceux qu'il veut atteindre. Alors que, comme nous le verrons, Sartre fonde sa théorie de l'engagement sur l'analyse de la condition de l'écrivain comme « déraciné », séparé de sa classe d'origine (la bourgeoisie) et de celle à qui il veut s'adresser (le prolétariat), l'écrivain engagé italien continue à croire au mythe de l'écrivain universel, capable de parler à, et au nom de, tous. C'est du reste le « peuple » en général, notion qui se prête à toutes les ambiguïtés relevées par A. Asor Rosa<sup>83</sup> et qui expose notamment les intellectuels italiens à ce qu'il nomme le « populisme », auquel entendent s'adresser les écrivains engagés italiens de l'époque.

De cette différence d'appréhension du statut social de l'écrivain découle logiquement une conception divergente de ses fonctions : s'il s'agit pour Vittorini de prétendre au rôle

---

<sup>82</sup> Le fait que le champ littéraire n'ait pas connu de processus d'autonomisation de façon aussi affirmée en Italie qu'en France est sans doute à l'origine de la tendance, perceptible dans les discours des écrivains et intellectuels italiens, à assimiler littérature et culture : c'est ce que faisait déjà Croce dans son « Manifeste antifasciste », c'est ce que feront Vittorini et les autres écrivains engagés au lendemain de la guerre.

<sup>83</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, *op. cit.*

d'organisateur et de diffuseur de culture, dans une perspective qui n'est pas très éloignée de celle promue par les penseurs des Lumières, il s'agit en revanche pour Sartre de faire prendre conscience aux classes les plus défavorisées de leur condition d'aliénation et d'oppression. Nous sommes donc confrontés au paradoxe suivant, et qu'il nous faudra approfondir au cours de notre travail : alors que les intellectuels français posent la question de l'engagement en termes politiques et idéologiques d'inspiration marxiste, ils refusent de s'affilier au parti politique qui incarne cette lutte, le parti communiste. En revanche, les intellectuels italiens qui, eux, continuent à invoquer le modèle de l'intellectuel universel, s'engagent dans les rangs du PCI.

Un autre phénomène, sur le plan littéraire cette fois, devra retenir notre attention : la présence, en Italie, d'un courant littéraire que l'on tend à considérer comme étroitement lié à la notion d'engagement, si ce n'est comme la forme même de l'engagement littéraire italien, à savoir le néoréalisme. Plusieurs faits objectifs légitiment une telle approche, et en premier lieu son inscription historique : le mouvement, qui remonte aux années 1930 et trouve ses racines dans la littérature réaliste et vériste du siècle précédent, connaît un formidable essor durant les années de la Résistance et de l'après-guerre, au moment où il s'affirme également avec succès dans le domaine cinématographique.

S'il n'a donné lieu à aucune théorisation de la part des écrivains qui, du reste, furent, pour beaucoup d'entre eux, réticents à accepter le qualificatif de « néoréaliste<sup>84</sup> », il peut néanmoins se définir autour de quelques notions essentielles : tout d'abord, l'exigence d'une littérature qui soit en prise directe avec la réalité et qui sache en particulier évoquer avec fidélité l'expérience traumatisante que fut la guerre. En ce sens, le néoréalisme est étroitement lié à la littérature de témoignage qui fleurit dans l'immédiat après-guerre. Mais l'attention des écrivains néoréalistes se tourne aussi vers le monde présent, et notamment vers ces classes populaires et paysannes qui ont joué un rôle essentiel dans le conflit et dont il s'agit de donner une représentation fidèle. D'où la recherche d'un style qui cherche à reproduire le langage parlé et l'essor d'une littérature dialectale qui, paradoxalement, n'échappe pas toujours au formalisme. Ce refus de « la belle écriture » (« *il bello scrivere* ») suffirait à nous indiquer que le néoréalisme repose sur la volonté farouche de rompre avec la tradition littéraire et qu'il s'inscrit bien, à ce titre, dans le cadre de cette aspiration à la nouveauté qui caractérise l'Italie

---

<sup>84</sup> C'est ce qui ressort notamment de l'ouvrage dirigé par C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo italiano* [Torino : Edizioni Radio italiana, « Quaderni della radio », 13, 1951] qui recueille le témoignage de nombreux écrivains italiens, dont Vittorini, Pavese et Pratolini, sur la question du néoréalisme.

de la Reconstruction. Plus précisément, il participe de l'exigence d'une « nouvelle culture » qui consiste à revendiquer le rôle social et politique de l'écrivain, après des années de repli coupable sous le fascisme. C'est là sans doute l'unique dénominateur commun à toutes les sensibilités que l'on a voulu rassembler sous le terme de néoréalisme : en effet, c'est bien plus autour de la figure de l'écrivain engagé antifasciste que sur les modalités littéraires de l'engagement que s'établit le consensus.

Nous ne pouvons donc faire l'économie d'une mise en relation des notions d'engagement et de néoréalisme : ce dernier rend-il compte de toutes les voies de l'engagement littéraire dans l'Italie de l'après-guerre ? Quel rôle joue-t-il dans l'évolution de la notion, autrement dit quel héritage lègue-t-il aux générations d'écrivains suivantes ? Il nous faudra aussi mettre en rapport les présupposés et les résultats du néoréalisme italien avec les théories et les pratiques de l'engagement français.

Ces quelques points de divergence, qui concernent ici la période d'élaboration du paradigme de la littérature engagée, ne seront pas sans conséquences sur l'évolution de la notion, comme nous le verrons au cours de notre travail. Leur simple évocation aura révélé certains enjeux majeurs de la notion : ses liens avec le contexte économique et politique de chaque pays, avec la spécificité des champs intellectuel et littéraire italien et français, mais aussi sa fondamentale oscillation entre la pratique et la théorie : si l'œuvre engagée apparaît au sein du mouvement néoréaliste en Italie, elle ne fait l'objet d'aucune théorisation et se construit empiriquement, contrairement à ce qui advient en France, où Sartre, notamment dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, aborde l'engagement à la fois en termes de *discours* sur la littérature et d'*esthétique* littéraire, tout en multipliant les pratiques d'écriture, comme si aucune ne correspondait parfaitement à ses exigences théoriques.

## 4.2 Un *corpus* romanesque

Le choix d'un *corpus* romanesque pour traiter la question de l'engagement littéraire mérite sans doute quelques justifications. S'il est vrai, comme l'indique B. Denis, que « contre la clôture de la modernité, l'engagement suppose [...] une extension très large du fait littéraire<sup>85</sup> », n'est-ce pas réduire le champ d'application de la notion que de l'envisager sous

---

<sup>85</sup> D. Denis, *Littérature et engagement...*, *op. cit.*, p. 77. Nous nous appuyons dans ces pages plus particulièrement sur le chap. VI, « Les genres de l'engagement », p. 75-99.

une seule de ses formes ? B. Denis avance en effet que la littérature engagée « tend souvent à se déployer en dehors des genres canoniques, dans des catégories de textes qui relèvent de ce que l'on nomme la "littérature d'idées". Celle-ci constitue un vaste ensemble aux contours flous : elle accueille des types de texte très divers qui ont en commun d'exposer des *opinions* (régime doxologique) ou des *jugements* (régime enthématique)<sup>86</sup> ». On sait en outre que, si l'un des revendications de Sartre, parmi d'autres auteurs, aura bien été de faire reconnaître l'appartenance plénière des textes d'idées à la littérature, il s'agissait aussi pour lui d'inviter l'écrivain engagé à investir de nouveaux territoires tels que le reportage, le journalisme radiophonique et le cinéma<sup>87</sup>.

Rappelons également que ce redéploiement du littéraire entraîne un autre phénomène relevé par B. Denis : la polygraphie. En effet, « l'engagement supporte des pratiques d'écriture très diversifiées<sup>88</sup> » : Sartre et Camus étaient à la fois romanciers, dramaturges, critiques, essayistes et journalistes pour le second. Vittorini associait à son activité de romancier celle de journaliste, puis de directeur de revue (*Il Politecnico*, *Il Menabò di letteratura*) et de directeur de collection (« I gettoni », chez Einaudi). S'il l'on adopte l'hypothèse de B. Denis selon laquelle la polygraphie de l'écrivain engagé, loin de donner lieu à une quelconque hiérarchisation des genres abordés, doit être conçue « comme une manière pour lui de varier ses interventions en les modulant sur les ressources spécifiques que lui offrent les différents genres qu'il pratique<sup>89</sup> », faire le choix d'étudier une de ces activités au détriment des autres – ce qui n'empêchera pas, bien sûr, des renvois fréquents aux autres domaines investis par les auteurs de notre *corpus* – signifie donc s'interroger sur ce que le roman offre de spécifique au traitement de questions développées dans d'autres genres.

En décidant d'appuyer notre réflexion sur un *corpus* romanesque, nous avons d'une part fait le choix du récit de fiction, entendu ici par opposition aux genres relevant de la littérature d'idées (l'essai, le pamphlet, le manifeste...) et au récit historique. Cette distinction, que nous présentons ici sur le mode assertif pour la clarté de l'exposition, fera l'objet d'une analyse approfondie dans notre étude, l'œuvre engagée présentant en effet des points de convergences importants avec la littérature d'idées et le récit historique. Nous avons

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>87</sup> Nous renvoyons à ce sujet aux dernières pages du chapitre « Situation de l'écrivain en 1947 », dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 265-268.

<sup>88</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 78.

d'autre part privilégié, au sein de la littérature de fiction, la forme du récit, aux dépens du théâtre et de la poésie.

Or ces deux genres sont ordinairement considérés, et à juste titre, comme des hauts lieux de l'engagement : sans remonter jusqu'à l'Antiquité où il joue un rôle majeur dans la formation de la conscience politique des citoyens grecs et romains, on peut citer les tentatives des philosophes des Lumières de faire du théâtre une école de vertu (pensons par exemple au drame bourgeois de Diderot) et surtout l'essor, sur les scènes européennes au lendemain de la révolution d'Octobre, d'un théâtre fortement investi par les préoccupations politiques. Le théâtre d'« agit-prop », en Allemagne et en France, l'expérience brechtienne du *Berliner ensemble*, le mouvement du théâtre populaire autour de Jacques Copeau, sont autant de manifestations d'engagement qui traversent le XX<sup>e</sup> siècle européen. En France, dans l'immédiat après-guerre, le théâtre engagé par excellence est celui de l'existentialisme, qui voit en Sartre et Camus ses représentants les plus connus. On notera que ce n'est d'ailleurs pas sur le terrain du roman que l'engagement sartrien s'est manifesté avec le plus d'éclat, le cycle romanesque des *Chemins de la liberté* restant inachevé, tandis que le théâtre aura été « sans conteste le lieu où l'engagement sartrien s'est divulgué le mieux et le plus largement<sup>90</sup> ».

De fait, par certains aspects, le théâtre semble se prêter mieux que le roman à l'engagement, dans la mesure où il favorise un rapport immédiat entre l'auteur et son public et correspond bien au caractère d'urgence de la parole engagée, qui est essentiellement parole de circonstances, comme le souligne B. Denis :

De tous les genres littéraires, [le théâtre] est en effet celui qui induit entre l'écrivain et le public les formes de relation les plus directes : à la différence des lecteurs, les spectateurs sont physiquement présents ; le dramaturge peut ainsi mesurer immédiatement l'effet produit par sa pièce, « sentir » comment réagissait le public et approcher de la sorte quelque peu le rêve d'une littérature active et agissante, en prise sur le présent et rencontrant les attentes du spectateur pour leur donner forme. L'urgence qui caractérise la parole engagée trouve ici une solution singulière : à travers la représentation théâtrale, les rapports entre l'auteur et le public s'établissent comme en temps réel, dans une sorte d'immédiateté de l'échange, un peu à la façon dont un orateur galvanise son audience ou la rallie à la cause qu'il défend<sup>91</sup>.

La poésie pourrait également figurer à bon droit dans une étude consacrée à la notion d'engagement : non seulement parce qu'il existe, encore plus prégnante en Italie qu'en

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 79.



France, une longue tradition de « poésie civile », depuis Dante jusqu'à G. Carducci en passant par U. Foscolo, mais encore parce que, durant l'Occupation, la littérature résistante française a largement emprunté la voie/voix de la poésie<sup>92</sup>. Les écrits clandestins de Louis Aragon, de Paul Eluard, de Pierre Emmanuel ou de Loys Masson constituent une véritable littérature d'opposition et donneront lieu, en 1945, à un nouveau débat concernant l'engagement, lorsque Benjamin Péret publiera *Le Déshonneur des poètes*, en réponse à l'anthologie clandestine des poètes de la Résistance publiée aux éditions de Minuit en 1943, intitulée *L'Honneur des poètes*. Avançant que « l'honneur de ces "poètes" consiste à cesser d'être poètes pour devenir des agents de publicité<sup>93</sup> », B. Péret critiquait sévèrement l'engagement de ses confrères, se plaçant par-là en porte-à-faux avec le discours dominant de l'époque qui invitait à une participation active de l'écrivain dans la vie politique et sociale du pays.

Le choix du roman trouve cependant une première justification dans le fait qu'il s'agit du genre littéraire le plus propice à une comparaison entre la France et l'Italie dans les années d'après-guerre. En effet, le néoréalisme privilégie, dans le champ littéraire, la forme du récit en prose, des nouvelles au roman<sup>94</sup>. Les plus célèbres écrivains engagés de l'époque, Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Carlo Levi, Ignazio Silone, Alberto Moravia, sont tous des romanciers, le théâtre et la poésie semblant moins concernés par la vague de l'« *impegno* ». Ajoutons qu'en France, le père de l'engagement, Sartre, accorde une attention toute particulière à ce genre dans ses écrits théoriques : le roman avait fait l'objet de ses premières critiques littéraires dans les années d'avant-guerre<sup>95</sup>, et une large partie de *Qu'est-ce que la littérature ?* est consacrée à la recherche d'une esthétique romanesque nouvelle qui corresponde aux exigences de l'engagement.

Ajoutons à cela le fait que le roman, qu'une longue tradition rattache à l'esthétique réaliste, possède, selon les termes de B. Denis, « une vocation totalisante qui semble en faire le support idéal d'une prise en charge engagée du réel et de l'histoire<sup>96</sup> ». Au cours des derniers siècles, surtout depuis le XIX<sup>e</sup>, le roman s'est en effet imposé comme miroir

---

<sup>92</sup> Nous renvoyons à ce sujet à P. Seghers, *La Résistance et ses poètes (France 1940 / 1945)* [1974]. Paris : Seghers, « Poésie Seghers », 2004.

<sup>93</sup> B. Péret, *Le Déshonneur des poètes* [1945]. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 83.

<sup>94</sup> Le phénomène mérite d'autant plus d'être noté que le roman n'a pas une tradition aussi riche en Italie qu'en France et que, pendant longtemps, c'est la poésie qui a dominé le champ littéraire italien. Nous renvoyons, pour l'examen de cette question à A. Asor Rosa, « La storia del "romanzo italiano" ? Naturalmente, una storia "anomala" », dans F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo, 3. Storia e geografia*. Torino : Einaudi, 2002, p. 255-306.

<sup>95</sup> J.-P. Sartre, *Critiques littéraires (Situations, I)* [1947]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2005.

<sup>96</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, *op. cit.*, p. 84.

privilegié des rapports socioculturels et politiques où l'homme est à la fois acteur et victime des événements. Une certaine critique d'inspiration marxiste tend en outre à le présenter explicitement comme le genre de l'histoire, au sens où il serait particulièrement apte à représenter le passé<sup>97</sup>, et même comme le genre politique par excellence. C'est ainsi que Mikhaïl Bakhtine, dont la réflexion porte profondément les traces de sa fréquentation des milieux littéraires russes des années 1920 qui s'interrogeaient précisément sur les relations entre littérature, politique et histoire, associe étroitement roman et révolution, « genre neuf » et « homme nouveau » :

Le roman étant le seul genre en devenir reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite l'évolution de la réalité elle-même ; seul celui qui évolue peut comprendre une évolution. Le roman est devenu le personnage principal du drame de l'évolution littéraire des temps nouveaux, précisément parce que c'est lui qui traduit au mieux les tendances évolutives du monde nouveau<sup>98</sup>.

La pensée de Georg Lukács<sup>99</sup>, structurellement différente, a de fortes similarités dans ses implications : former une école de pensée puissante dont les origines sont liées au marxisme et à l'esprit révolutionnaire. De sorte que l'on peut dire qu'il existe une conception « révolutionnaire » du roman le liant à l'histoire et au politique, que l'on retrouve du reste chez certains théoriciens actuels<sup>100</sup>. Sans entrer davantage dans le détail d'analyses que nous exposerons et discuterons au cours de notre travail, nous retiendrons donc que le roman, longtemps considéré comme le genre bourgeois par excellence, s'est peu à peu chargé au cours du XX<sup>e</sup> siècle, des valeurs révolutionnaires attribuées à la poésie, devenant le genre du peuple, le genre démocratique, dans le sens étymologique du terme<sup>101</sup>. En ce sens, il constitue un terreau particulièrement propice à la notion d'engagement dans le contexte de l'après-

---

<sup>97</sup> M. Bakhtine met ainsi l'accent sur la capacité du roman à représenter le passé, tout en restant solidement ancré dans le présent : « représenter le passé dans un roman n'implique nullement qu'on le modernise. Au contraire, la représentation véritablement objective du passé n'est possible que dans le roman. L'actualité, avec son expérience nouvelle, persiste dans la forme même de la vision, dans sa profondeur, dans son acuité, son ampleur et sa vivacité ; mais elle n'est pas obligée de pénétrer dans le contenu du roman comme une force qui modernise et altère le passé » (M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Trad. du russe par D. Olivier. Paris : Gallimard, « Tel », 1978, p. 463).

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>99</sup> G. Lukács, *La Théorie du roman* [1920]. Trad. De l'allemand par J. Clairevoye. Paris, Gallimard, « Tel », 1997.

<sup>100</sup> Nous pensons notamment à : N. Kovač, *Le Roman politique : fictions du totalitarisme*. Paris : Michalon, 2002 ; T. Samoyault, *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau, 1999.

<sup>101</sup> Les raisons de ce phénomène sont complexes. Les analyses de J. Rancière (« La Communauté esthétique », dans P. Ouellet (dir.), *Politique de la parole, singularité et communauté* : Montréal, Le Trait d'union, « Le soi et l'autre », 2002) permettent d'en proposer quelques-unes, que nous évoquerons dans la deuxième partie de notre travail.

guerre et semble en outre, peut-être plus qu'un autre, susceptible d'enregistrer et d'exposer sa remise en question (ou sa reformulation) à l'époque contemporaine : la coïncidence, sur le plan chronologique, entre « crise du roman » et « crise de l'engagement » n'est-elle pas déjà révélatrice du lien qui unit les deux termes ?

Mais au-delà du lien étroit avec que le roman semble nouer avec la politique et l'histoire, il est une autre raison qui nous a conduit à privilégier ce genre et qui relève de notre conception de l'engagement comme expression d'un certain rapport de l'homme au temps. S'il est vrai, comme le soutient Paul Ricœur, que « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » et que, « en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle »<sup>102</sup>, alors l'engagement, qui précisément en tant qu'il repose sur une articulation donnée des catégories du présent, du passé et de l'avenir, constitue ce que P. Ricœur nomme une « expérience vive du temps », devrait trouver à s'incarner mieux qu'ailleurs dans la forme du récit. Et notamment dans le roman, traditionnellement défini comme le récit du temps long.

Bien qu'il ne soit pas l'unique lieu de l'engagement littéraire, le roman nous intéresse donc en tant que genre fictionnel que la tradition littéraire et critique nous a accoutumés à envisager dans son rapport au politique, à l'histoire et au temps. Mais ce choix initial nous invite rapidement à soulever d'autres questions génériques : en quoi le roman engagé se distingue-t-il du roman réaliste à contenu social ou politique, de type naturaliste et vériste ? Et si l'on répond à cette interrogation en faisant valoir le caractère supposé doxologique et enthématique du roman engagé, qui est bien un roman où l'auteur s'engage, c'est-à-dire effectue un choix qu'il expose aux yeux du lecteur, comment dans ce cas le distinguer du roman à thèse avec lequel on le confond souvent ? C'est là une des interrogations majeures que soulève le roman engagé et auquel nous consacrerons la première partie de notre étude.

---

<sup>102</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique* [1983]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991, p. 22.

## 4.3 Les auteurs et les œuvres

Notre *corpus* s'organise autour de deux pôles, renvoyant aux deux périodes historiques précédemment citées : les années de l'immédiat après-guerre et les années qui se situent à la charnière des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

### 4.3.1 Les œuvres du premier *corpus*

Dans la double perspective de dissiper quelques-uns des malentendus évoqués au début de cette introduction au sujet d'une notion si controversée et, d'autre part, de proposer une sorte de paradigme de l'œuvre engagée à l'aune duquel mesurer les résultats de la production contemporaine, nous avons fait le choix de travailler sur les romans des auteurs « canoniques » de l'engagement d'après-guerre.

Dans le domaine français, nous solliciterons donc les grandes figures d'écrivains engagés que sont, au lendemain de la guerre, Jean-Paul Sartre (1905-1980) et Albert Camus (1913-1960)<sup>103</sup>. La proximité initiale de leurs positions dans l'immédiat après-guerre tout comme leur progressif éloignement, qui aboutira à une rupture demeurée célèbre en 1951 autour de la parution de *L'Homme révolté* de Camus, nourrira notre réflexion sur la notion d'engagement et sera notamment l'occasion de mettre l'accent sur le lien qui l'unit à la conception divergente qu'ont ces deux auteurs de l'histoire. Ne pouvant traiter l'ensemble du cycle romanesque sartrien *Les Chemins de la liberté*, par ailleurs inachevé et dont la publication s'étend de 1945 à 1949<sup>104</sup>, nous nous consacrerons à l'étude du deuxième tome, *Le Sursis*<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> On s'étonnera peut-être de ne pas voir cité André Malraux. Mais dans la mesure où ses romans, que l'on pourrait sûrement qualifier d'« engagés », ont été écrits et publiés avant-guerre (*Les Conquérants*, *La Condition humaine*, *L'Espoir*), il ne relève pas de notre période d'étude. Cela ne nous empêchera pas d'évoquer son influence sur les écrivains d'après-guerre, et notamment sur Sartre, qui s'en défendra pourtant toujours, ainsi que sur les écrivains contemporains.

<sup>104</sup> Le troisième tome du cycle, *La Mort dans l'âme*, paraît en septembre 1949 aux éditions Gallimard, après une publication en six livraisons, de janvier à juin de la même année, dans *Les Temps Modernes*. Sartre fait ensuite publier une partie du quatrième tome, qui ne sera jamais achevé, intitulée *Drôle d'amitié*, dans *Les Temps Modernes* en novembre et décembre 1949 (n°49 et n°50).

<sup>105</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Chemins de la liberté. II. Le Sursis* [1945]. Paris : Gallimard, « Folio », 1972. Dorénavant, nous renverrons à cet ouvrage par l'abréviation « S ».

Commencée en 1941, à la fin de la période de captivité de Sartre en Allemagne<sup>106</sup>, la rédaction, intermittente, de ce roman s'échelonne sur près de quatre ans, le manuscrit étant achevé en octobre ou novembre 1944 et remis aussitôt à Gallimard, en même temps que celui du premier tome, *L'Âge de raison*. Les deux volumes paraissent ensemble en septembre 1945. L'action du *Sursis*, dont le titre initialement prévu par Sartre était *Septembre*, se déroule au moment de la crise internationale aboutissant aux accords de Munich, très précisément datée du vendredi 23 septembre 1938 au vendredi 30 septembre. Les principaux personnages de *L'Âge de raison* (Mathieu, le professeur de philosophie, sa maîtresse Marcelle, ses amis Daniel et Brunet, Boris et Ivich, Lola, Sarah, son frère Jacques et sa belle-sœur Odette) se retrouvent dans le second tome, mais noyés dans une foule d'autres personnages, anonymes ou historiques (Daladier, Churchill, Hitler et tous les acteurs de la crise de Munich) qui sont emportés dans la tourmente de l'histoire. Ce roman est, de fait, principalement consacré à la découverte, pour chacun des personnages, de sa propre historicité : comme le dit l'auteur dans son « Prière d'insérer » qui fait office de préface aux deux premiers volumes, « avec les journées de 1938, les cloisons s'effondrent. L'individu sans cesser d'être une monade, se sent engagé dans une partie qui le dépasse<sup>107</sup> ». Placés dans des circonstances exceptionnelles, les personnages sont acculés à faire un choix, subir les événements ou y prendre une part active : autrement dit, à s'engager.

Au-delà de son aspect thématique, c'est la particularité formelle de l'œuvre qui a retenu notre attention : *Le Sursis* est en effet un roman simultanériste, où à l'omniscience du narrateur se substitue une polyphonie de voix narratives, le récit se focalisant successivement, et à un rythme extrêmement rapide (d'où l'impression de simultanéité) sur des personnages dont il épouse le point de vue situé et limité. Cette pratique, inspirée notamment des romanciers américains (John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway) est également celle d'autres écrivains engagés de l'époque, comme Malraux dans *L'Espoir* (1937) et représente, à ce titre, une des formes littéraires emblématiques de l'engagement littéraire. Elle épouse en outre étroitement les réflexions menées par Sartre sur les techniques romanesques dans ses écrits théoriques, et notamment dans *Qu'est-ce que la littérature ?*.

---

<sup>106</sup> Sartre est fait prisonnier sur le front de l'est en juin 1940 : il est d'abord transféré à Baccarat, jusqu'à la mi-août, puis à Trêves, en Allemagne, jusqu'au milieu de mars 1941.

<sup>107</sup> J.-P. Sartre, « Prière d'insérer », dans *Œuvres romanesques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. M. Contat et M. Rybalka avec la collaboration de G. Idt et de G. H. Bauer, 1981 [p. 1911-1912] p. 1911.

Le second roman français du premier pôle de notre *corpus* est *La Peste*, de Camus, dont la rédaction remonte à 1942 et qui fut achevé et publié en 1947<sup>108</sup>. Le roman retrace, sous la forme d'une chronique, l'épidémie de peste dont a été victime la ville d'Oran à une date non précisée – « 194. » lit-on à la première page – mais qui semble évoquer les années d'Occupation. Lecture du reste confirmée par le choix de l'épidémie, qui renvoie à l'expression employée à l'époque pour désigner le nazisme, « la peste brune », et par Camus lui-même dans la réponse qu'il fait à Barthes lors de la polémique qui oppose les deux hommes en 1955 : « *La Peste* [...] a cependant comme contenu évident la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe ». Cependant, dans cette même lettre, l'auteur reconnaît avoir voulu que son roman se lise « sur plusieurs portées » et faire de *La Peste* « plus qu'une chronique de la résistance<sup>109</sup> ».

Le choix d'un récit allégorique, qui suscitera de nombreuses critiques à la parution du livre, mais plus encore après la publication de *L'Homme révolté*, le romancier étant alors l'objet d'une critique idéologique rétrospective particulièrement sévère de la part de l'équipe des *Temps Modernes* ainsi que de Barthes, soulève ainsi de nombreuses questions étroitement liées à la forme littéraire de l'engagement : l'œuvre engagée doit-elle forcément s'inscrire dans une perspective univoque, non polysémique ? Peut-elle emprunter d'autres chemins que le récit réaliste historique ? Le choix même du symbole, une épidémie, ouvre la voie à une interrogation sur le sens même de l'engagement : que signifie combattre contre un fléau sans visage, qui peut à tout moment resurgir ? L'engagement est-il autre chose qu'une lutte perpétuellement recommencée et, dès lors, comment le relier à la croyance dans le progrès et la foi dans l'avenir qui caractérise le régime moderne d'historicité ? Le roman de Camus présente sur ce sujet un contre-point intéressant, qui devra mériter une attention toute particulière.

Les auteurs italiens du premier pôle – Elio Vittorini (1908-1966), Vasco Pratolini (1913-1991) et Italo Calvino (1923-1985) – sont eux aussi des romanciers reconnus, dont seulement les deux premiers sont ordinairement rangés dans la catégorie des écrivains engagés.

---

<sup>108</sup> A. Camus, *La Peste* [1947], Paris : Gallimard, « Folio », 1972. Dorénavant, nous renverrons à cet ouvrage par l'abréviation « P ».

<sup>109</sup> A. Camus, « Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste* », 11 janvier 1955, dans R. Barthes, *Œuvres complètes, I. Livres, textes, entretiens, 1942-1961*. Paris : Seuil, 1993 [p. 546-547] p. 546.

Calvino, le plus jeune des trois, s'est en effet illustré dans une littérature qui, tournée d'abord vers le merveilleux – avec la trilogie *Nos ancêtres* [*I nostri antenati*, 1960] puis particulièrement sensible aux orientations de l'OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) français et à la sémiotique – dont rendent compte notamment *Les Villes invisibles* [*Le città invisibili*, 1972], *Le Château des destins croisés* [*Il castello dei destini incrociati*, 1973] et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* [*Se per una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979] – semble bien éloignée des problématiques sociales et politiques de l'engagement.

Pourtant, résistant pendant la guerre et militant communiste jusqu'en 1957, Calvino fit ses premiers pas littéraires dans le contexte du néoréalisme, en publiant une série de nouvelles – *Le corbeau vient le dernier* [*Ultimo viene il corvo*, 1949] – et un court roman – *Le Sentier des nids d'araignée* [*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947] – inspirés de son expérience partisane. Il collabora en outre longtemps avec des journaux et des revues communistes (*L'Unità*, *Rinascita*...), ainsi qu'avec Vittorini, d'abord dans les pages du *Politecnico*, puis dans celles de la revue qu'ils fondèrent ensemble, *Il Menabò di letteratura*. C'est donc au premier Calvino, et plus particulièrement au *Sentier des nids d'araignée*<sup>110</sup>, que nous nous intéresserons dans cette étude. Le roman est articulé autour de la figure de Pino, un jeune garçon vivant dans une ville de Ligurie, durant les années de résistance au nazi-fascisme. Livré à lui-même, aspirant à trouver un ami auquel révéler sa découverte du « sentier des nids d'araignée », il se retrouve mêlé à un groupe de partisans dont il suit les combats, les défaites et les affaires privées comme autant d'aventures extraordinaires, fasciné par ces histoires d'adultes, de sexe et de sang, qui lui inspirent à la fois curiosité et mépris.

La particularité de ce roman tient au fait que la narration épouse étroitement le point de vue enfantin et infra-idéologique de Pino, faisant glisser le récit de guerre vers une forme que Calvino affectionnera particulièrement dans les années suivantes, celle du conte et de la fable. En ce sens, le roman calvinien représente un *hapax* dans la littérature de guerre de l'époque, et une conception toute personnelle du néoréalisme et de l'engagement littéraire.

*Le Sentier des nids d'araignée* se distingue tout particulièrement de ce qui constitue sans doute l'une des œuvres néoréalistes les plus emblématiques de ce mouvement, et aussi

---

<sup>110</sup> I. Calvino, *Le Sentier des nids d'araignée*. Trad. de l'italien par R. Stragliati, Paris : 10/18, « Domaine étranger », 2002 / *Il Sentiero dei nidi di ragno* [1947]. Milano : Mondadori, « Oscar. Opere di Italo Calvino », 2002. Nous emploierons dorénavant les abréviations respectives suivantes : « SNA » et « SNR ».

l'une des plus connues, *Chronique des pauvres amants* (*Cronache di poveri amanti*, 1947)<sup>111</sup>, de Pratolini. L'auteur, né dans une famille ouvrière de Florence, fut d'abord lié, tout comme Vittorini, au fascisme de gauche, collaborant notamment à l'hebdomadaire fasciste florentin *Il Bargello*, avant de se rapprocher de plus en plus fermement, au moment de la guerre d'Éthiopie et de la guerre d'Espagne, des positions antifascistes. S'engageant dans la Résistance après le 8 septembre 1943, il exerce des responsabilités importantes au sein de la section communiste à Rome, qui inspireront en 1954 son recueil de nouvelles *Mon cœur à Pontelivio* (*Il mio cuore a Pontelivio*). Dans le sillage du premier roman qui l'a fait véritablement connaître, *Le Quartier* (*Il Quartiere*, 1944), consacré à la vie du quartier populaire de Santa Croce à Florence durant les années du fascisme, de 1932 à 1937, *Chronique des pauvres amants* retrace l'histoire des habitants d'une rue populaire de la capitale toscane, la Via del Corno, durant la phase de consolidation du régime fasciste, entre 1925 et 1926.

Contrairement à ce qui advient dans le roman de Calvino, le récit de Pratolini s'inscrit dans une veine réaliste, qui n'est pourtant garante d'aucune objectivité : en effet, l'auteur se livre à une représentation pour le moins idéalisée du petit peuple florentin, qu'un sûr instinct conduit à assumer, même tacitement, dès le milieu des années 1920, une position antifasciste. Le personnage de Maciste, militant communiste, qui, lui, manifeste clairement son hostilité au régime, donne notamment lieu à une description élogieuse qui le rapproche fortement du héros positif du réalisme socialiste et du roman à thèse en général. En ce sens, le roman pratolinien nous semble particulièrement représentatif d'une part de la spécificité de l'engagement italien sous sa forme néoréaliste et des rapports avec le populisme, d'autre part de la contiguïté entre roman engagé et roman à thèse.

Enfin, Vittorini demeure la figure incontournable de cette période, jouant un rôle de premier plan dans le débat politico-culturel et littéraire de l'époque, sans pourtant que l'on puisse parler d'une « hégémonie » vittorinienne dans le champ intellectuel comme on peut le faire pour Sartre à la même époque. De fait, autodidacte, volontiers en marge des institutions littéraires, il n'obtiendra jamais une reconnaissance équivalente à celle du philosophe et écrivain français. Défendant dans les premières années du fascisme des positions révolutionnaires et antibourgeoises, il devient en 1933, alors même qu'il collabore au

---

<sup>111</sup> V. Pratolini, *Chronique des pauvres amants*. Trad. de l'italien par G. Luccioni. Paris : Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel », 1988 / *Cronache di poveri amanti* [1947]. Milano : Mondadori, « Classici moderni », 1996. Nous emploierons dorénavant les abréviations « CPA, trad. fr » et « CPA » pour désigner respectivement ces deux ouvrages.



*Bargello*, rédacteur de la revue *Solaria*, qui cherche à élargir l'horizon culturel nationaliste et idéologique imposé par le fascisme en se tournant vers les littératures étrangères. Vittorini a du reste traduit personnellement un grand nombre d'écrivains américains, et a participé, avec Cesare Pavese, à l'anthologie consacrée à la littérature américaine contemporaine, *Americana*, publiée en 1941 aux éditions Bompiani et immédiatement censurée par le régime fasciste. Soutenant ouvertement le parti des républicains lors de la guerre d'Espagne et critiquant le soutien de l'Italie aux forces réactionnaires et cléricales, il est du reste exclu du parti en 1936. C'est alors qu'il écrit, entre 1937 et 1939, l'un des romans d'opposition au fascisme les plus connus, *Conversation en Sicile* (*Conversazione in Sicilia*, publié en 1941), par ailleurs salué pour ses qualités poétiques et sa capacité à réunir harmonieusement deux courants majeurs de la littérature italienne, l'hermétisme et le réalisme.

Durant la guerre, Vittorini se rapproche des communistes (sans pour autant s'inscrire au parti) et s'occupe de la presse clandestine, tout en prenant part à quelques actions de la Résistance, notamment le transport d'armes. Le roman qui nous intéresse, *Les Hommes et les autres* (*Uomini e no*)<sup>112</sup>, est écrit au cours des années 1944 et 1945 et publié en juin 1945. Il met en scène le personnage du partisan N2, doublement engagé dans la lutte armée contre les nazis à Milan et dans une histoire d'amour sans issue avec Berthe qui est mariée et n'ose se libérer de l'emprise de son mari. Ce roman, qui connut un très large succès auprès du public au moment de sa parution, ne rencontra cependant pas l'estime de la critique et Vittorini lui-même considéra, quelques années plus tard, qu'il s'agissait là d'une œuvre secondaire, voire manquée. Il alla même jusqu'à refuser le prix International de la Paix qu'on lui proposa pour ce roman, en justifiant ainsi son geste : « ma conception de l'art comme valeur et non comme fonction me rend désagréable le choix, parmi tous mes livres susceptibles d'être primés, du moins valable et du plus fonctionnel<sup>113</sup> ». Condamnation sévère, et révélatrice des limites que Vittorini entendait fixer à son engagement, qu'il se reprochait d'avoir confondu avec une conception utilitaire (« fonctionnelle ») de la littérature.

---

<sup>112</sup> E. Vittorini, *Les Hommes et les autres*. Trad. de l'italien par M. Arnaud. Paris : Gallimard, « L'Étrangère Gallimard », 1992 / *Uomini e no* [1945]. Milano : Mondadori, « Classici moderni », 1990. Nous emploierons dorénavant les abréviations « HA » et « UN » pour désigner respectivement ces ouvrages. Il est à noter que la traduction française correspond à la première édition du roman italien, en 1945 chez Bompiani. Depuis 1965, les éditions Mondadori publient la dernière version remaniée par Vittorini, qui ne reproduit pas de nombreux passages des chapitres en italique. Ceux-ci sont consultables dans E. Vittorini, *Le Opere narrative*. Milano : Mondadori, « I Meridiani », a cura di M. Corti, 1982, « Note ai testi », p. 1218-1226.

<sup>113</sup> Cité dans V. d'Orlando, *L'Écriture en accusation : engagement et modernité de l'œuvre narrative et critique d'Elio Vittorini*. Thèse de doctorat, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 389.

Sur le plan littéraire, le roman le plus ouvertement engagé de Vittorini constitue également un *hapax* au sein de sa production : *Les Hommes et les autres* repose en effet sur le dispositif du montage parallèle alterné, étant constitué de l'alternance de chapitres en caractères romains et en italique. Cette différence de typographie est elle-même l'expression d'une rupture sur le plan du style, des thèmes et des voix énonciatives d'une série à l'autre.

Cette brève présentation des œuvres du premier pôle aura ainsi montré la grande diversité des pratiques d'engagement littéraire dans l'après-guerre : roman simultanériste, récit allégorique, référence au schéma du conte, roman réaliste apparenté au roman à thèse, recours au montage sont ainsi quelques-unes des principales formes proposées et des voies empruntées par les écrivains engagés de l'époque.

#### 4.3.2 Les œuvres du second *corpus*

Le *corpus* du second pôle peut sembler de prime abord moins unitaire que le premier, en ce qu'il rassemble des auteurs – Erri De Luca, Patrick Modiano, Olivier Rolin, Antonio Tabucchi, Antoine Volodine – qu'aucune étiquette ne réunit ordinairement. C'est là sans doute un trait propre à la production littéraire contemporaine, qui se développe hors des théories et des écoles, et dont les lignes de force et les évolutions semblent pour cette raison moins visibles et moins identifiables que par le passé. C'est plus généralement l'objet même de ce second volet de notre étude – la littérature contemporaine – qui, semblant interdire le recul nécessaire à la mise en perspective des œuvres et à la mesure de leur impact, confère en revanche une certaine liberté aux gestes de comparaison et de rapprochement. Mais cette liberté a un prix : celui d'un effort de légitimation plus important que celui auquel invitent les comparaisons d'œuvres passées. Comment justifier en effet la constitution d'un *corpus* contemporain, qui s'appuie sur une réalité mouvante, en perpétuelle évolution ?

Notre démarche est pourtant loin d'être isolée, tant il est vrai que les études sur la littérature contemporaine se sont multipliées ces dernières années<sup>114</sup> et qu'elles ont dans le même temps fait l'objet de nombreux efforts de légitimation dans le discours universitaire<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Plusieurs centres de recherche accordent une place importante à la littérature contemporaine. C'est particulièrement le cas, pour les études françaises, du « Centre d'Études sur le Roman des années Cinquante au Contemporain » (CERACC) de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Signalons aussi les nombreux

On peut citer quelques arguments de ce discours : tout d'abord, on peut supposer, à l'instar de D. Viart<sup>116</sup>, que les œuvres actuelles contiennent une mémoire des œuvres passées et que l'étude des premières peut nous permettre de mieux comprendre les secondes. Cela n'est pas sans intérêt pour une étude comme la nôtre, qui met en rapport deux périodes distinctes de l'histoire littéraire à partir d'une notion commune : l'examen des œuvres contemporaines, en ce sens, pourrait nous éclairer sur les romans engagés de l'après-guerre. Ensuite, on ne saurait oublier que toute œuvre, avant d'être passée, a été contemporaine d'une époque, et qu'il convient d'étudier tout autant les temporalités qui rendent l'œuvre au présent que celles qui gardent le passé en mémoire ou qui la projettent dans l'avenir. C'est notamment ce que soutient Tiphaine Samoyault quand elle parle de « mémoire du présent » :

De même qu'on se sert de ce qu'on sait de la littérature du passé pour comprendre celle du présent – ou comment Pierre Guyotat se saisit mieux parce qu'on a lu Joyce –, de même on envisage plus justement la littérature passée lorsqu'on n'ignore pas le moment présent qui l'a fait être, à un moment où un autre, contemporaine de quelque chose et de quelqu'un. Si l'on trouve une justification du travail de critique de la littérature contemporaine, ce ne peut être à mon sens que dans cet effort pour reconnaître une mémoire du présent, de ce en quoi il restera présent devenu le passé<sup>117</sup>.

En ce sens, les études sur la littérature aujourd'hui contemporaine, qui inévitablement se poursuivront dans le futur pour qui elles relèveront du passé, doivent commencer dès les premières actualisations de l'œuvre, en ce qu'elles ont accès à une temporalité, et donc

---

séminaires, montés sur l'initiative de D. Viart, à l'Université Lille III-Charles de Gaulle, consacrés à la littérature contemporaine et dont le dernier en date (2006-2007) s'intitule « La littérature contemporaine et les sciences humaines : histoire, sociologie, ethnologie ». En littérature comparée, le groupe Phi (Groupe de recherche en Poétique historique et comparée), rattaché au « Centre d'Études des littératures Anciennes et modernes » (CELAM) de l'université de Haute-Bretagne-Rennes II accorde notamment une place privilégiée à la littérature contemporaine. Indiquons également la présence de groupes de recherches très actifs en Italie, comme le Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain (GREC) de l'université de Bari. Par ailleurs, le grand nombre d'essais, de colloques mais aussi de mémoires de *master* et de thèses prenant pour objet la littérature contemporaine témoignent de la vitalité de ces études.

<sup>115</sup> La question de la légitimation des études contemporaines à l'université a notamment été soulevée à l'occasion du colloque « La littérature contemporaine à l'Université », organisé par l'équipe « Littératures françaises du XX<sup>e</sup> siècle » de l'Université Paris IV- La Sorbonne les 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1999 et a fait plus récemment l'objet d'un article de D. Viart, intitulé « De la littérature contemporaine à l'université : une question critique » initialement paru sur le site *Carrefour des écritures* et reproduit sur le site *Fabula* (<http://www.fabula.org>, consultation le 05 / 07 / 07).

<sup>116</sup> D. Viart, « De la littérature contemporaine à l'université : une question critique », art. cit.

<sup>117</sup> T. Samoyault, dossier pour l'habilitation à diriger des recherches, *Actualités de la fiction : théorie, comparaison, traduction. Rapport de synthèse*, cité dans L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle : esthétique et politique dans l'œuvre d'Antoine Volodine*. Thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, p. 12. Nous remercions L. Ruffel de nous avoir donné une copie de sa thèse.

vraisemblablement à un ou plusieurs aspects singuliers de l'œuvre, qui sont destinés à disparaître avec le temps.

Enfin, il est possible d'envisager le contemporain autrement que sous l'angle du temps présent, par définition insaisissable et éphémère : c'est ainsi que Sémir Badir propose de le considérer avant tout comme une époque, ou une période, c'est-à-dire, autant qu'il est possible de le faire, du point de vue de l'historien de la littérature qui « pense en tant que chose passée ce qu'il regarde d'une position déjà future<sup>118</sup> ». C'est alors l'« historicité » de la littérature contemporaine qu'il s'agit de mettre au jour, autrement dit dégager ce qui confère à une œuvre ou à un groupement d'œuvres une visibilité d'époque, ce qui fait en sorte que l'on pourra dire, un jour, que l'une ou l'autre sont « typiques » d'une période donnée<sup>119</sup>.

On comprend bien qu'une telle perspective ne peut se fonder que sur une approche intuitive de ce qui constitue les lignes de forces d'une histoire en train de se faire et par ailleurs limitée, en ce qu'il est impossible de saisir l'ensemble des données qui permettrait d'en signaler, de façon claire et affirmée, la marche. Pourtant, il nous semble que la notion d'engagement, entendue au sens précis qui est le nôtre (une forme-sens exprimant une certaine conception du temps et de l'histoire) puisse constituer un critère déterminant de « l'époque contemporaine », en ce qu'elle permet d'articuler un certain nombre de tendances de la littérature actuelle à une « vision » d'époque. Précisons bien que nous ne prétendons pas découvrir de nouveaux objets de la production littéraire récente – ce qui serait faire preuve d'un orgueil et surtout d'une ignorance regrettables – mais plutôt fournir une grille de lecture et d'interprétation à des enjeux thématiques et formels déjà reconnus qui, quoiqu'elle ait pu être abordée par certains observateurs de la littérature contemporaine<sup>120</sup>, n'a pas encore fait l'objet d'un travail spécifique.

---

<sup>118</sup> S. Badir, « Histoire littéraire et postmodernité », dans D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines, 2. États du roman contemporain*. Paris-Caen : Minard, « Lettres Modernes », 1999 [p. 241-264], p. 241.

<sup>119</sup> La question de savoir quels sont les critères qui permettent de définir une phase historique en période littéraire ou plus largement en époque a beaucoup intéressé les études littéraires ces dernières années. Nous renvoyons à : M. Touret et F. Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?* Actes du colloque tenu à l'Université Rennes II en mai 2000. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001.

<sup>120</sup> E. Bouju et D. Viart accordent en effet une place aux théories de F. Hartog dans leurs études les plus récentes sur le roman contemporain européen et français (E. Bouju, *La Transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006 ; D. Viart : « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique », art. cit.). Mais la notion de régime d'historicité joue somme toute un rôle marginal dans leurs analyses, en ce qu'elle intervient surtout pour rendre compte des caractéristiques du contexte historique et philosophique dans lequel s'inscrivent les pratiques romanesques observées. L'objet de cette thèse est au contraire de mettre concrètement à l'épreuve la validité de la notion de régime d'historicité, en la confrontant directement aux textes.

Cette grille de lecture qui constitue l'axe majeur de notre étude est, comme nous l'avons indiqué plus haut, largement tributaire des analyses de F. Hartog sur la crise du régime moderne d'historicité et sur la mise en place d'un nouvel ordre du temps, le présentisme.

Les travaux de F. Hartog nous amènent d'abord à assigner symboliquement un début à ce que nous proposons d'envisager comme une période, ou époque, de la littérature contemporaine : l'année 1989. Une précision s'impose, cependant : notre intention n'est nullement de procéder à une indexation du fait littéraire à l'histoire politique. Si nous avons suivi la proposition de F. Hartog, c'est qu'elle a le pouvoir de désigner, de façon extrêmement visible, une césure non seulement dans l'histoire politique, mais aussi dans l'histoire des idées et des arts<sup>121</sup>. Ensuite, les analyses développées dans *Régimes d'historicité* nous amènent à nous intéresser d'abord aux œuvres qui, tout en prenant acte de la crise du régime moderne d'historicité en vertu duquel on ne peut plus penser l'engagement, littéraire mais aussi politique et social, dans les mêmes termes qu'au lendemain de la guerre, résistent elles aussi au discours de la « fin » en réaffirmant la légitimité et la pertinence d'une incursion du littéraire dans le champ politique et social. Les propos de F. Hartog concernant l'émergence d'un nouvel ordre du temps favorisent ensuite une attention accrue aux œuvres mettent en jeu certains des traits majeurs du présentisme : l'obsession du passé, la valorisation de la mémoire et de la figure du témoin, les notions d'héritage, de dette, mais aussi de transmission.

La première perspective (résistance au discours de la fin des idéologies) nous a conduite à privilégier deux auteurs français qui inscrivent le politique au cœur de leurs œuvres, et plus particulièrement renvoient à l'histoire révolutionnaire du siècle dernier, quand bien même ce serait sur le mode de la nostalgie. Il s'agit d'abord d'O. Rolin, dont l'un des derniers romans, *Tigre en papier* (2002)<sup>122</sup> constitue une plongée dans les milieux d'extrême gauche des années 1970, à fortes résonances autobiographiques. On sait en effet que Rolin fut, entre 1969 et 1973, le dirigeant du bras armé de la Gauche Prolétarienne, dont faisait également partie son frère, lui aussi écrivain, Jean Rolin.

Nous nous intéresserons ensuite à A. Volodine, bien plus discret sur les éventuels échos autobiographiques de ses livres, mais dont l'œuvre entière est informée par la

---

<sup>121</sup> Nous développons cette question dans notre Deuxième partie, « 2. Le discours postmoderne de la fin et ses alternatives » et « 3. Le roman à l'heure des fins ».

<sup>122</sup> O. Rolin, *Tigre en papier*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 2002. Dorénavant, nous emploierons l'abréviation « TP » pour désigner cet ouvrage.

réminiscence des luttes révolutionnaires du XX<sup>e</sup> siècle, depuis la révolution d'Octobre jusqu'au combat mené par la FAR (Fraction Armée Rouge) allemande, née au lendemain de 1968. Nous avons choisi de travailler plus spécifiquement sur deux romans de cet auteur, dont le premier, *Lisbonne, dernière marge*<sup>123</sup>, publié en 1990, nous est apparu comme susceptible de faire office de paradigme de l'œuvre à venir, en ce qu'il donne à lire, de façon relativement transparente, le processus de fabulation de l'histoire qui est au cœur de la démarche volodinienne. Le second, *Dondog*<sup>124</sup>, paru en 2002, a retenu notre attention en ce qu'il associe explicitement à cette référence à l'histoire révolutionnaire (référence qui ne surgit jamais dans le texte que de façon oblique, brouillée) les thèmes de la mémoire et de la défaite : Dondog, combattant révolutionnaire qui a perdu tout espoir de voir ses rêves se réaliser un jour, cherche en effet à se remémorer les horreurs du passé et le nom de ceux qui ont causé la mort de ses proches et l'ont condamné à passer une grande partie de sa vie dans des camps. Or ces motifs de la mémoire et de la défaite sont également présents dans le roman de Rolin, où le narrateur, Martin, racontant ses souvenirs de militant de « la Cause » (la Gauche Prolétarienne, en fait) à la fille d'un de ses amis, éprouve le sentiment de parler d'un monde disparu, sur le point d'être oublié.

C'est dans une perspective semblable que paraît se situer le dernier roman d'Antonio Tabucchi, *Tristano meurt* (*Tristano meurt*, 2004)<sup>125</sup>. Le livre met en effet en scène Tristano, un ancien partisan qui, sur son lit de mort, convoque un écrivain pour tenter de lui raconter ce que fut sa vie. Le personnage met notamment l'accent sur la trahison dont est coupable la société contemporaine à l'égard de l'idéal pour lequel il s'était battu : la liberté.

Dès lors, une posture commune semble se dégager de ces trois romans, celle qu'incarne la figure du rescapé, ou du dernier témoin, d'un monde révolu : une posture non pas de la fin, mais de l'après-fin, en quelque sorte.

Cette posture que l'on pourrait qualifier de politique, ou du moins d'idéologique, est aussi, on le voit bien, une posture temporelle. En ce sens, elle est étroitement liée à la seconde perspective susceptible d'orienter notre choix des œuvres du *corpus* : celle d'une convergence entre la façon dont la littérature contemporaine se saisit de problématiques historiques et

---

<sup>123</sup> A. Volodine, *Lisbonne, dernière marge*. Paris : Minuit, 1990. Dorénavant, nous emploierons l'abréviation « LDM » pour désigner cet ouvrage.

<sup>124</sup> A. Volodine, *Dondog*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 2002. Dorénavant, nous emploierons l'abréviation « D » pour désigner cet ouvrage.

<sup>125</sup> A. Tabucchi, *Tristano meurt. une vie*. Trad. de l'italien par B. Comment. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 2004 / *Tristano muore : una vita*. Milano : Feltrinelli, « I narratori », 2004. Nous emploierons dorénavant les abréviations « TM, trad.fr » et « TM » pour désigner respectivement ces ouvrages.

temporelles et le rapport que notre société entretient plus généralement avec l'histoire et la façon dont elle articule les catégories du présent, du passé et du futur. Or il nous semble que, ce que Volodine, Rolin, et, dans une moindre mesure, Tabucchi donnent à lire sous l'angle politique, on peut aussi le retrouver dans d'autres œuvres qui exposent une position terminale, non plus à travers la figuration du militant défait, du rescapé, mais de l'héritier, de celui qui vient « après ». Deux récits nous ont semblé à cet égard particulièrement significatifs : *Dora Bruder* (1997)<sup>126</sup> de P. Modiano et *Tu, mio* (1998)<sup>127</sup>, d'Erri De Luca.

Le roman de De Luca est sans doute le texte du *corpus* où la question (au double sens de thème et d'interrogation) de l'héritage de l'histoire est posée le plus clairement. Le narrateur, un jeune garçon qui passe ses vacances sur l'île d'Ischia au milieu des années cinquante, reçoit un double héritage de la génération précédente : d'une part, celui de la faiblesse de son propre père, qui n'a rien fait pour combattre le nazi-fascisme ; d'autre part, celui des victimes de la Shoah, que lui transmet, par le biais d'une possession proprement fantastique, le père d'une amie juive qui a été déporté. Ce double héritage est perçu par le narrateur comme une responsabilité à assumer, une dette à payer, bref comme une exigence de réponse.

Hériter d'une histoire que l'on n'a pas connue mais qui pourtant détermine notre rapport présent au monde, c'est là un des motifs récurrents de l'œuvre modianienne. Le récit *Dora Bruder*, dont l'appartenance au genre du roman, et, plus généralement, au domaine de la fiction demeure, comme nous le verrons, problématique, nous a pourtant semblé trouver sa place dans le *corpus*, en ce qu'il paraît emblématique d'une certaine façon dont la société actuelle réfléchit son rapport à l'histoire et, peut-être, pense l'engagement. En effet, il s'agit pour le narrateur de *Dora Bruder* de retrouver les traces de Dora, une jeune fille juive qui, en 1941, avait fait une fugue, avant d'être déportée dans les camps de la mort. Le récit s'apparente à un récit d'enquête, à la fois policière et historique, dont l'objectif semble coïncider avec le « devoir de mémoire » dont notre société a fait un impératif moral et citoyen depuis une vingtaine d'années et qui serait, selon F. Hartog, spécifique à notre époque « présentiste ». À bien des égards, les romans dont le contenu politique est manifeste (ceux de

---

<sup>126</sup> P. Modiano, *Dora Bruder*. Paris : Gallimard, 1996. Nous emploierons dorénavant l'abréviation « DB » pour désigner cet ouvrage.

<sup>127</sup> E. De Luca, *Tu, mio*. Trad. de l'italien par D. Valin. Paris : Payot & Rivages, « Rivages poche / Bibliothèque étrangère », 2000 / *Tu, mio* [1998]. Milano : Feltrinelli, « Universale Economica Feltrinelli », 2000. Nous emploierons dorénavant les abréviations « T,M, trad.fr » et « T,M » pour désigner respectivement ces ouvrages.

Rolin Volodine et Tabucchi) n'échappent pas non plus à une lecture de ce type, en ce qu'ils mettent eux aussi l'accent sur les notions d'héritage, de mémoire et de transmission.

Sans doute, d'autres auteurs, d'autres œuvres, auraient pu être à ce titre convoqués. Nous reviendrons, dans le cours de notre travail, sur certains noms qui étaient peut-être attendus. Sans doute, aussi, est-il toujours difficile de déterminer un *corpus* sans risquer de donner l'impression que l'on cherche les œuvres qui correspondent déjà à ce que l'on entend prouver. Or les suggestions fournies par les travaux de F. Hartog sont convoquées ici à titre d'hypothèses : le fait qu'elles orientent le choix de notre *corpus* n'empêche nullement, bien au contraire, qu'elles soient soumises à l'épreuve des textes qui risquent fort de les moduler, de les nuancer et les approfondir, voire de les remettre en question.

## 5. Déroulement de notre étude

Notre réflexion se déroulera sur un plan à la fois diachronique et synchronique. Si notre intention n'est pas d'effectuer une histoire littéraire de la notion d'engagement littéraire, les pages précédentes ont suffisamment insisté sur l'importance du caractère « situé » de la notion, en vertu duquel on ne peut étudier celle-ci indépendamment de la période historique où elle s'inscrit, pour justifier, au moins dans les deux premières parties de notre étude, un déroulement chronologique.

Prenant appui sur les textes du premier *corpus*, nous chercherons d'abord à définir le paradigme du roman engagé tel qu'il s'élabore dans l'immédiat après-guerre. Nous consacreront les deux premiers chapitres partie de cette étude inaugurale à l'analyse du roman engagé en tant que forme littéraire distincte du roman à thèse. Puis nous l'envisagerons, dans un dernier chapitre, en tant que « forme-sens » étroitement liée à un contexte historique, politique, idéologique et à un régime d'historicité donnés, et comme participant, plus généralement, d'une conception de la littérature comme *praxis*.

Nous examinerons dans une deuxième partie comment ce paradigme commence à refluer au milieu des années 1950 et comment il se heurte à la crise croissante du régime moderne d'historicité qui, de l'époque des dernières avant-gardes jusqu'à l'heure actuelle, semble compromettre non seulement la pertinence ou la validité d'une telle notion, mais son



existence même. Une première approche des textes du second *corpus* s'inscrira dans cette perspective diachronique.

Les troisième et quatrième parties de notre étude interrogent conjointement les deux périodes envisagées à l'aune de problématiques communes, indissociables, dans notre perspective, de la notion d'engagement : la transcription de l'histoire et le rapport au lecteur. En effet, s'il est vrai, comme auront cherché à l'indiquer les deux parties précédentes, que l'engagement, en tant qu'il repose sur une certaine conception du temps, est étroitement lié à la façon dont une société envisage la relation qu'elle entretient avec les catégories du passé, du présent et du futur et pense l'action et le rôle de l'homme dans l'histoire, l'examen des modalités de l'écriture littéraire de l'histoire, ou plutôt de sa transcription<sup>128</sup>, devrait nous apprendre quelque chose sur la notion elle-même et sur les caractères qui la rattachent spécifiquement à l'une et l'autre des périodes étudiées.

En second lieu, dans la mesure où cette transcription de l'histoire, par laquelle l'écrivain s'engage, est transmise au lecteur, qui est à la fois le témoin et le garant de l'engagement pris, il convient d'être particulièrement attentif à la façon dont l'œuvre engagée, à l'une et l'autre des périodes envisagées, s'offre à la lecture. Autrement dit, quel type de réception elle programme, comment elle entend agir sur le lecteur et quelle est la nature de cette action. Engagé, le type d'œuvre que nous étudions se veut aussi *engageant*, et cela nous amènera non seulement à étudier les effets de lecture programmés dans le texte, mais encore à formuler un certain nombre d'hypothèses concernant la façon dont les textes du *corpus* se livrent aux prises du lecteur, qu'il leur soit ou non contemporain. Précisons que cette dernière partie ne donnera pas lieu à une approche des textes en termes de réception, mais plutôt de phénoménologie de la lecture, pour des raisons que nous développerons au cours de cette étude.

Nous ne dresserons pas ici un état de la recherche sur les auteurs abordés, ni sur les périodes envisagées. Dans la mesure où nous essaierons autant que possible de confronter nos options théoriques et méthodologiques à l'étude des textes, nous avons préféré faire en sorte que les travaux existants soient cités et discutés au fil de nos analyses. Il ne nous semblait pas non plus nécessaire de prolonger une introduction qui, destinée à brosse à grands traits

---

<sup>128</sup> Nous expliquons le choix de ce terme, emprunté à E. Bouju (*La Transcription de l'histoire, op. cit.*) au début de la troisième partie de cette étude.

l'orientation de notre réflexion sur le sujet, nous aura sans doute déjà « engagée », dans tous les sens du terme, assez loin. Précisons alors que les prises de position et choix méthodologiques que nous avons exposés dans les pages précédentes visaient avant tout à expliciter un certain nombre de principes de notre travail, dont la validité et la productivité restent à démontrer.

**Première partie : Le roman engagé dans  
l'après-guerre. Une notion esthétique,  
historique et anthropologique**

Comme nous l'avons avancé dans l'introduction, le roman engagé est historiquement situé : il s'inscrit dans un contexte culturel, politique, idéologique spécifique, qui est celui de l'après-guerre, dominé par le souvenir glorieux de la Résistance et les impératifs de la Reconstruction. Mais on ne saurait pour autant le réduire à des données purement géographiques et temporelles. Le père fondateur de la littérature engagée en France, Sartre, ne tenait-il pas lui-même à souligner que, « dans la "littérature engagée" *l'engagement* ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature*<sup>129</sup> » ? De fait, le roman engagé semble se définir autant par son inscription historique et par son ouverture au politique, à l'idéologique ou l'éthique, que par sa forme.

Nous essaierons de démontrer dans cette première partie que le roman engagé est avant tout une forme-sens, où l'engagement, envisagé comme la réponse de certains écrivains aux enjeux de l'époque, détermine des thèmes et des modalités d'écriture spécifiques. Souvent confondu avec le genre du roman à thèse, le roman engagé s'en distingue pourtant fortement, comme nous l'analyserons dans le premier chapitre. Nous verrons alors que la littérature engagée se définit moins par un contenu de nature idéologique ou politique et par un type d'écriture démonstratif que par l'exposition du déchirement de l'écrivain, écartelé entre sa vocation de créateur et son désir de répondre aux impératifs idéologiques et moraux du moment. Ce déchirement fondateur de la littérature engagée ne peut se comprendre, nous semble-t-il, qu'à condition de le rattacher à une certaine conception de l'histoire et du rôle de l'homme dans celle-ci, particulièrement lisible dans l'œuvre romanesque sartrienne, à laquelle nous consacrerons le deuxième chapitre. Définie comme « littérature de la *praxis* », la littérature engagée nous apparaîtra dans un dernier moment comme indissociable d'un régime d'historicité particulier, le régime moderne.

---

<sup>129</sup> J.-P. Sartre, « Présentation des *Temps Modernes* », *op. cit.*, p. 30 : « Je rappelle, en effet, que dans la "littérature engagée", *l'engagement* ne doit pas faire oublier la *littérature* et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient. »

# 1. Roman engagé et roman à thèse : les frères ennemis

La littérature engagée est ordinairement perçue comme la pure et simple représentation, dans et par la fiction, des choix idéologiques ou affiliations politiques des écrivains. Cette réduction de la notion à un sens idéologique va souvent de pair avec l'assimilation du roman engagé au roman à thèse qui, dans l'usage commun, a une connotation fortement négative : ces œuvres militantes, dogmatiques, seraient trop proches de la propagande pour être artistiquement valables. Les études menées sur le roman à thèse et/ou la littérature engagée qui s'appliquent à en analyser les particularités formelles, thématiques ou historiques, tissent également des liens étroits entre les deux notions : B. Denis fait de la littérature engagée une sorte d'« archi-genre » dont procèderaient aussi bien le roman à thèse que le roman simultanériste sartrien, aux côtés de l'essai, de la poésie et du théâtre<sup>130</sup>. D'autres, comme Susan Rubin Suleiman, vont jusqu'à superposer les deux notions, faisant du « roman engagé » un synonyme « politiquement correct » de « roman à thèse ». « Quant à la littérature "engagée", c'est à mon sens un terme trop imprécis pour servir à une étude générique ; de plus trop étroitement lié au nom de Sartre, qui définit la littérature engagée en partie par opposition à la littérature à thèse (bien qu'il puisse s'agir, comme au début du siècle, d'un refus du nom plutôt que de la chose<sup>131</sup>) », avance ainsi S. R. Suleiman dans *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Ces propos soulignent les deux écueils auxquels s'expose toute tentative de définition du roman engagé : d'une part, son assimilation à toute œuvre soulevant des enjeux idéologiques ou politiques ; d'autre part, la référence systématique à Sartre, qui réduirait la notion à la définition qu'en donne l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?*

Or il nous semble possible de déterminer le roman engagé comme un genre à part entière, distinct du roman à thèse et dont les textes sartriens ne seraient pas les seuls représentants. Partant de la formulation théorique du roman engagé telle que l'élabore Sartre et la remanient les auteurs dits « engagés » de notre premier *corpus*, nous verrons que le

---

<sup>130</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, chap. VI, « Les genres de l'engagement », *op. cit.*, p. 75-99.

<sup>131</sup> S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF, « Écriture », 1983, p. 11.

roman engagé est précisément envisagé par ceux-ci en réaction au roman à thèse et que les textes eux-mêmes portent la trace de ce double mouvement de référence et de défiance à l'égard d'un genre « honni entre tous<sup>132</sup> ». Œuvre d'un écrivain déchiré entre la tentation de démontrer et le désir d'amener le lecteur à se saisir de sa liberté de penser et d'agir, le roman engagé inscrirait en son cœur même les contradictions que le roman à thèse dissimule.

## 1.1 L'opposition générique entre roman à thèse et roman engagé

### 1.1.1 La critique du roman à thèse par les écrivains dits « engagés »

« Un roman à thèse est toujours le roman d'un autre<sup>133</sup> », écrit S. R. Suleiman, rappelant que Paul Bourget lui-même, considéré pourtant comme un maître en la matière, ne perdait pas une occasion de dénoncer le genre, présentant ses propres écrits comme des « romans d'idées ». De leur côté, les auteurs considérés comme engagés s'emploient avec une force singulière à distinguer leurs œuvres de ce genre autoritaire et monologique, Sartre en tête. Cette insistance, qui est une réponse aux accusations répétées de certains lecteurs et critiques, traduit sans doute aussi une irritation réelle de la part d'un écrivain dont l'œuvre entière (philosophique et littéraire) aura été consacrée à l'examen des conditions et possibilités de réalisation de la liberté humaine. La notion théorique d'engagement qu'il développe dans l'immédiat après-guerre s'inscrit en effet clairement dans la perspective d'une opposition au roman à thèse.

Rappelons que pour Sartre l'engagement en littérature se définit d'abord comme dévoilement du monde et appel à la liberté du lecteur : l'écrivain engagé n'impose pas un point de vue idéologique ou politique, il « a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité<sup>134</sup> ». On sent bien cependant la part d'ambiguïté d'une telle définition : comment ne pas soupçonner l'auteur de dévoiler le monde de façon à orienter la réaction du lecteur ? C'est bien cette habileté que Sartre, dès 1938, reconnaissait à l'écrivain américain

---

<sup>132</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 33.

<sup>133</sup> S. R. Suleiman, op. cit., p. 8.

<sup>134</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 29.

John Dos Passos, dont l'entreprise était « de nous montrer ce monde-ci, le nôtre. De le montrer seulement, sans explications ni commentaires<sup>135</sup> », afin de susciter un sentiment de rejet : « dans la société capitaliste, les hommes n'ont pas de vies, ils n'ont que des destins : cela, [Dos Passos] ne le dit nulle part, mais partout il le fait sentir ; il insiste discrètement, prudemment, jusqu'à nous donner un désir de briser nos destins. Nous voici des révoltés ; son but est atteint<sup>136</sup> ». Nul doute que l'auteur de *1919* préfigure le modèle du romancier engagé que Sartre définira dix ans plus tard dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. C'est en effet dans cet ouvrage que Sartre associe clairement l'acte de dévoiler le monde au désir et à l'appel de le changer : « l'écrivain engagé sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer<sup>137</sup> ». Par rapport au roman à thèse qui, selon S. R. Suleiman, tendrait à « démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse<sup>138</sup> », le roman engagé sartrien aurait apparemment un but plus modeste : il s'agit d'amener le lecteur, auquel le texte livre une représentation du monde, à s'interroger sur ce monde.

Mais l'on vient de voir que cette interrogation devait conduire à un refus du monde réel et au désir de le modifier. Comme le roman à thèse, le roman engagé tel que le définit Sartre serait donc un genre qui programme sa lecture. Il n'est pas dit cependant que cette programmation porte sur la même chose : s'il s'agit pour l'auteur d'un roman à thèse, genre exemplaire par excellence, d'orienter l'action du lecteur dans le monde réel selon un sens déterminé, l'auteur du roman engagé, lui, programmerait le seul désir d'action (de bouleversement plus exactement) sans en préciser les modalités. Ce n'est pas que Sartre ne sache pas vers quel but orienter l'action du lecteur : au contraire, pour lui, l'art ne peut que susciter un seul type d'action, étroitement lié à la valeur qu'il incarne, la liberté. La théorie sartrienne de l'engagement est ainsi étroitement liée à la définition que l'auteur donne de l'art comme « fin absolue » et qu'il convient à présent de préciser.

Dans le deuxième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, intitulé « Pourquoi écrire ? », Sartre récuse l'expression kantienne de « finalité sans fin » pour qualifier l'œuvre d'art. Pour lui, une telle conception implique en effet que « l'objet esthétique présente seulement l'apparence d'une finalité et se borne à solliciter le jeu libre et réglé de

---

<sup>135</sup> J.-P. Sartre, « À propos de John Dos Passos et de « 1919 » [1938], dans *Critiques littéraires (Situations, I)*, *op. cit.* [p. 14-24], p. 14.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>137</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>138</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 14.

l'imagination [alors que] l'imagination du spectateur n'a pas seulement une fonction régulatrice mais constitutive ; elle ne joue pas, elle est appelée à recomposer l'objet beau par-delà les traces laissées par l'artiste<sup>139</sup> ». Si l'œuvre d'art n'a pas de fin, comme le soutient Kant, c'est précisément parce qu'elle est une fin en elle-même, se présentant « comme une tâche à remplir », proposée à la liberté humaine. Cette tâche, qui résonne en toute œuvre à la manière d'un « impératif catégorique », Sartre la définit comme l'appel à « la reprise totale du monde » par le lecteur ou le spectateur<sup>140</sup>. La joie esthétique résulterait de la nouvelle perception du monde à laquelle accède le lecteur ou le spectateur d'une œuvre d'art au travers de celle-ci, entraînant ce que Sartre nomme la « modification esthétique du projet humain » :

[...] à l'ordinaire, le monde apparaît comme l'horizon de notre situation, comme la distance infinie qui nous sépare de nous-mêmes, comme la totalité synthétique du donné, comme l'ensemble indifférencié des obstacles et des ustensiles – mais jamais comme une exigence qui s'adresse à notre liberté. Ainsi la joie esthétique provient-elle à ce niveau de la conscience que je prends de récupérer et d'intérioriser ce qui est le non-moi par excellence, puisque je transforme le donné en impératif et le fait en valeur : le monde est *ma* tâche, c'est-à-dire que la fonction essentielle et librement consentie de ma liberté est précisément de faire venir à l'être dans un mouvement inconditionné l'objet unique et absolu qu'est l'univers<sup>141</sup>.

Parce qu'il est appelé à la réappropriation du monde et donc à la liberté, l'art est en soi « valeur », et on comprend mieux alors ce qu'entend Sartre quand il affirme que l'œuvre d'art s'oppose « par essence » à « l'utilitarisme bourgeois » comme à « l'utilitarisme communiste<sup>142</sup> ». Soumettre l'art à d'autres valeurs reviendrait à subordonner la liberté humaine à des intérêts qui ne peuvent qu'être inférieurs : dès lors qu'elle est conçue comme moyen au service d'une fin, avance Sartre, l'œuvre littéraire déchoit de son statut d'œuvre d'art pour devenir littérature de « propagande ». C'est-à-dire l'antichambre de la mort de la littérature, si l'on en croit le philosophe particulièrement virulent à l'égard des dirigeants culturels du PCF de l'époque, qualifiés de « propagandistes » :

C'est pourtant un M. Garaudy, communiste et propagandiste, qui m'accuse d'être un fossoyeur. Je pourrais lui retourner l'insulte, mais je préfère plaider coupable : si j'en avais le pouvoir, j'enterrerais la littérature de mes propres mains plutôt que de lui faire servir les fins auxquelles il l'utilise. Mais quoi ?

---

<sup>139</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 54.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 261.



les fossoyeurs sont gens honnêtes, certainement syndiqués, communistes peut-être. J'aime mieux être fossoyeur que laquais<sup>143</sup>.

Sans être nommément cité, le roman à thèse, identifié à la propagande, apparaît donc dans *Qu'est-ce que la littérature ?* non seulement comme le contre-modèle du roman engagé, mais comme un danger pour la littérature en général. On peut toutefois penser que si Sartre cherche autant à souligner l'écart qui sépare les deux genres, c'est précisément parce que, sur le plan des textes, et non plus sur celui de la théorie, la différence n'est pas si évidente, et que c'est sur ce plan qu'éclatent les contradictions théoriques évoquées ci-dessus : comment dévoiler sans dénoncer, comment faire coïncider chez le lecteur reconnaissance du monde quotidien et désir de le modifier sans trahir une axiologie donnée ? La seule différence avec le roman à thèse consisterait-elle dans la revendication d'une valeur universelle et abstraite, comme la liberté, dont les possibilités et moyens pratiques d'incarnation sont par définition moins déterminés ?

Les autres auteurs de notre *corpus* d'après-guerre manifestent de façon unanime leur réticence à l'égard du roman à thèse, certains allant jusqu'à redéfinir la notion d'engagement pour mieux différencier leurs œuvres de ce dernier. Calvino, dans la préface qu'il ajoute à la nouvelle édition italienne du *Sentier des nids d'araignée* en 1964, livre une définition de son roman engagé par opposition aux romans univoques et édifiants qui se multipliaient au sortir de la guerre :

Je peux définir *Le Sentier* comme un exemple de « littérature engagée » au sens le plus riche du terme. Aujourd'hui, en général, quand on parle de « littérature engagée », on s'en fait une idée fautive, comme s'il s'agissait d'une littérature qui aurait pour fonction d'illustrer une thèse définie *a priori*, indépendamment de l'expression poétique. Or ce que l'on appelait « l'engagement »<sup>144</sup> peut se manifester à tous les niveaux. Ici, il se veut images et paroles, mouvement impétueux, mépris, mécontentement, défi. Le choix du thème manifeste déjà une effronterie presque provocatrice. À l'égard de qui ? Je dirais que je voulais me battre sur deux fronts, lancer un défi aux détracteurs de la Résistance et en même temps aux ministres du culte d'une Résistance hagiographique et édulcorée<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>144</sup> Il est à relever que, dans le texte italien, I. Calvino emploie ici le terme français « engagement », qu'il fait suivre de sa traduction italienne.

<sup>145</sup> Notre traduction de I. Calvino, « Presentazione », *SNR* [p. V-XXV] p. XIII : « Posso definirlo [Il Sentiero] un esempio di "letteratura impegnata" nel senso piu ricco della parola. Oggi, in genere, quando si parla di "letteratura impegnata", ci se ne fa un'idea sbagliata, come d'une letteratura che serve da illustrazione a una tesi già definita a priori, indipendentemente dell'espressione poetica. Invece, quello che si chiamava "l'engagement", l'impegno, puo saltare fuori a tutti i livelli ; qui vuole inanzitutto essere immagini e parole, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida. Già nella scelta del tema c'è un'ostentazione di spavalderia quasi

Le choix délibéré de représenter dans son roman des partisans médiocres (« les pires possibles », « un détachement entièrement composé de types un peu tordus<sup>146</sup> ») correspond bien au combat mené par Calvino contre une vision idéalisée de la Résistance, qui est sans doute le plus susceptible de susciter des romans à thèse. L'écrivain revient sur ce sujet dans son « Avertissement » qui précède l'édition française de 1978 : « Mon propos était d'éviter toute détermination intellectuelle qui privilégiait le "sujet conscient", le cas exemplaire, l'image rassurante du "héros positif". Ce que je voulais rendre, c'était le bouillonnement confus et élémentaire, le magma humain au sein duquel l'histoire prend forme<sup>147</sup> ».

Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, affirme lui sa réticence à l'égard de l'« œuvre qui prouve [...], la plus haïssable de toutes, car elle s'inspire d'une pensée satisfaite<sup>148</sup> ». Mais on sait aussi que le mot d'« engagé » ne lui plaisait pas davantage et qu'il lui préférait l'expression pascalienne d'« embarqué » : « embarqué me paraît plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire<sup>149</sup> ». Camus force ici le sens de roman engagé vers le roman à thèse (« engagement volontaire ») pour mieux marquer sa différence à l'égard d'une conception de l'engagement qui, en réalité, ne correspond aucunement à la définition de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. Au contraire, les propos de Camus font directement écho à la conception sartrienne de 1948, selon laquelle « un écrivain est engagé lorsqu'il tâche de prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi<sup>150</sup> ». Tout se passe comme si la réticence de l'auteur de *La Peste* à l'égard du terme « engagé » trahissait la crainte de cet auteur, devenu pourtant avec Sartre le symbole de l'écrivain engagé à la française, d'être considéré comme un esprit étroit, didactique, autoritaire, bref comme un auteur de roman à thèse au sens le plus péjoratif du terme.

---

*provocatoria. Contro chi ? Direi che volevo combattere su due fronti, lanciare una sfida ai detrattori della Resistenza e nello stesso tempo ai sacerdoti d'una Resistenza agiografica ed edulcorata. »*

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. XIII : « i peggiori possibili » ; « un reparto tutto composto di tipi un po' storti ».

<sup>147</sup> I. Calvino, « Avertissement », *SNA* [p. 7-9], p. 8.

<sup>148</sup> A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde* [1942]. Paris : Gallimard, « NRF Essais », 1990, p. 154.

<sup>149</sup> Nous renvoyons aux p. 4-5 de notre travail.

<sup>150</sup> *Ibid.*

Vittorini tend de la même façon à rabattre la notion d'engagement sur celle de roman à thèse pour mieux ensuite refuser l'étiquette d'écrivain engagé lors du discours qu'il prononce à l'occasion des « Rencontres Internationales » de Genève en 1948 :

Je nie qu'un écrivain (un peintre, ou un musicien) puisse s'engager à travailler dans un sens plutôt qu'un autre avec un résultat valable. Un effort velléitaire, de sa part, engage tout au plus son intellect, et ne fait qu'accentuer le côté « intellectualiste » de son art. Mais il y a un « engagement naturel » qui agit sur lui en dehors de sa volonté. Il lui vient de l'expérience collective dont il est le porteur spontané, et constitue, secret en lui-même, l'élément principal de son activité<sup>151</sup>.

La distinction opérée par Vittorini entre « engagement naturel » et « engagement velléitaire », est moins claire qu'il n'y paraît et ne recoupe pas seulement l'opposition entre un roman à thèse qui serait velléitaire et un roman engagé qui serait spontanément embarqué. De fait, Vittorini critique explicitement Sartre, l'accusant de témoigner de ce « défaut général » qui consiste à juger les œuvres d'art en fonction de critères philosophiques ou politiques, niant la valeur de connaissance insubstituable que comporte intrinsèquement l'activité artistique :

Et nous continuons à oublier que l'art a un pouvoir cognitif en propre. Nous continuons à ne pas le reconnaître, ou à feindre de ne pas le reconnaître. Nous continuons à voir en lui le serviteur de la connaissance logique, ou de l'activité politique, à le juger en termes d'efficacité politique, à ne l'apprécier que pour les services qu'il peut rendre en politique, comme le journalisme, de vingt-quatre heures en vingt-quatre heures. Ce disant, je ne me réfère pas à un défaut purement marxiste, mais à un défaut général. À l'erreur de Sartre, par exemple, qui juge les romans [de l'écrivain] noir Wright uniquement dans les limites étroites de leur capacité à témoigner contre l'oppression exercée par les Blancs sur les Noirs américains, ou le *Silence de la mer* de Vercors, uniquement dans les limites étroites de sa capacité à détacher la bourgeoisie française de 1941 à collaborer avec les Allemands<sup>152</sup>.

Or nous avons montré précédemment que Sartre, précisément, attribuait à l'œuvre d'art le statut de fin absolue et refusait de faire d'elle le « serviteur » d'une cause extérieure : tout se passe donc comme si Vittorini ressentait le besoin de reformuler les propos sartriens dans un sens beaucoup plus étroit que l'original afin de mieux faire valoir sa propre

---

<sup>151</sup> « Un engagement naturel », discours prononcé par Vittorini lors des Rencontres Internationales de Genève en août 1948, repris dans E. Vittorini, *Journal en public [Diario in pubblico, 1957]*. Trad. de l'italien par L. Servicen. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1961, p. 295.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 292-293. Vittorini fait ici explicitement référence aux pages de *Qu'est-ce que la littérature ?* consacrées à Richard Wright et à Vercors (*op. cit.*, p. 84-88 et p. 79-82).

conception de l'engagement. Ce qui sépare cependant fermement les deux auteurs, c'est la question du rapport de l'art au temps : si Sartre conçoit l'engagement comme nécessairement lié au temps présent de l'écriture et de la réception, Vittorini, lui, situe l'activité artistique dans une perspective du « temps long », qui l'autorise alors à parler de l'engagement naturel (et donc intemporel, toujours actuel) d'un auteur et d'un peintre aussi éloignés que le sont Dante et Giotto :

Et si nous lisons Dante avec intérêt, et si nous regardons Giotto avec intérêt, si nous les comprenons, c'est parce que nous trouvons chez eux une révélation de la réalité qui nous concerne en grande partie aujourd'hui encore, et qui, aujourd'hui encore, nous aide à connaître notre propre réalité. Dante peut avoir cru à l'enfer comme ses contemporains, et nous avoir représenté l'« aliénation » de cette croyance dans l'enfer, mais il nous a également découvert, grâce à son engagement naturel de grand poète, un élément « réel » qui ne nous est pas « devenu étranger », qui n'était pas « seulement » de son temps, mais aussi d'un temps beaucoup plus long, d'un temps tellement plus long et, dirais-je, tellement « plus réel », tellement plus profond, qu'il continue de s'intégrer encore (du moins en partie) au temps où nous vivons<sup>153</sup>.

Nous reviendrons sur les divergences de Sartre et Vittorini concernant l'engagement, ainsi que sur le caractère « périssable » de l'œuvre engagée telle que la conçoit l'écrivain français<sup>154</sup>. Retenons pour l'heure que les propos de Vittorini et, à un degré moindre, ceux de Camus, mettent clairement l'accent sur le refus de soumettre l'art à une cause extérieure, dussent-ils, pour conforter leur position, radicaliser, voire forcer, les propos de Sartre, bien plus nuancés qu'ils ne veulent le croire. Il n'en demeure pas moins que la réticence que suscite le mot même d'engagement de la part de Vittorini et Camus, ainsi que l'insistance avec laquelle Sartre, et, dans une moindre mesure, Calvino, soulignent la différence entre roman engagé et roman à thèse (« hagiographique » pour Calvino) est significative de la proximité que la notion entretient avec ce genre mal aimé. Le roman engagé, tel qu'il s'écrit et se lit ne serait-il alors, en dépit des dénégations de son théoricien et de ses représentants les plus connus, qu'un roman à thèse qui « n'ose pas dire son nom », comme l'avance S. R. Suleiman ?

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>154</sup> Nous renvoyons, sur ces deux questions, respectivement à la fin de cette Première partie, « 3.1.2. L'art comme action (Sartre) / L'art comme recherche de vérité (Vittorini) » et à la Quatrième partie, « 3.2.2. Le roman engagé : un genre « périssable » ? ».

Une analyse comparative entre le roman à thèse, tel qu'il a été rigoureusement défini par l'auteur de *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* et les exemples de roman engagé que propose notre *corpus* semble indispensable pour répondre à cette interrogation. Avant cela, il convient sans doute de procéder à un rapide rappel de la place qu'occupe la tradition du roman à thèse dans les littératures française et italienne et de rappeler les traits constitutifs du genre.

### 1.1.2 Le roman à thèse en France et en Italie

#### **La tradition du roman à thèse dans les deux pays**

B. Denis, dans *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, souligne l'importance du roman à thèse barrésien dans l'histoire de l'engagement français, faisant de ce dernier « un modèle de littérature engagée à la fois incontournable et très contesté<sup>155</sup> » : « après Barrès, tous les écrivains engagés qui pratiqueront le roman, de Malraux, Drieu, Aragon, Nizan à Sartre ou Camus, seront confrontés, d'une manière ou d'une autre, au modèle du roman à thèse, tel que Barrès a contribué à l'instituer<sup>156</sup> ». Certains écrivains français se sont toutefois détournés du roman à thèse, ainsi que du « réalisme classique », pour suivre ce que B. Denis nomme « une troisième voie » qui serait celle du « roman simultanériste<sup>157</sup> ». C'est là, comme nous l'avons indiqué en introduction, la technique employée par Sartre dans *Le Sursis*.

Les auteurs du romans du *corpus* italien – *Les Hommes et les autres*, *Le Sentier des nids d'araignée* et *Chronique des pauvres amants* – eux, n'ont pas à se définir par opposition à une tradition du roman à thèse aussi importante qu'en France. Rappelons que la politique culturelle du régime fasciste, qui consistait pour une large part à valoriser les traditions nationales, ne suscita pas vraiment un *corpus* d'œuvres « fascistes » et que son influence se manifesta essentiellement dans le domaine de la presse écrite et notamment des revues<sup>158</sup> : *Il*

---

<sup>155</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>158</sup> Pour une analyse approfondie de la politique culturelle du régime fasciste ainsi que de l'attitude du champ intellectuel à son égard, nous renvoyons à G. Belardelli, *Il Ventennio degli intellettuali : cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*. Roma-Bari : Laterza, « Storia e Società », 2005. Nous renvoyons également, pour une étude des revues italiennes à l'époque fasciste, à A.-R. Hermetet, *Les Revues italiennes face à la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, chap. 1, « Débuts du fascisme et changements d'horizon », p. 21-67.

*Selvaggio* (1922-1943) devint ainsi l'organe du mouvement « Strapaese », dont Malaparte fut l'un des principaux instigateurs, et qui se disait « fait exprès pour défendre avec acharnement le caractère rural et paysan du peuple italien ; c'est-à-dire non seulement l'expression la plus spontanée et la plus sincère de la race, mais le milieu, le climat et la mentalité où sont conservées, par instinct et par amour, nos traditions les plus pures<sup>159</sup> ». L'exaltation du caractère paysan et provincial du peuple italien, l'accentuation des tendances régionalistes, tant sur le plan thématique que sur le plan formel et linguistique furent bien les objectifs que le régime assigna à la littérature dès son installation au pouvoir. Mais force est de constater qu'à l'exception du recueil poétique de chansons (« *cantate* ») de Malaparte, *L'Arcitaliano* (1928), et des écrits de quelques auteurs mineurs, tels que Mino Maccari, fondateur du *Selvaggio*, la littérature fasciste, au sens de littérature de propagande fasciste, n'a pas vraiment existé. En vain chercherait-on la trace d'un « roman fasciste », et, partant, d'une tradition du genre à thèse semblable à celle qu'a connue la littérature française des années 1920 et 1930<sup>160</sup>. Quant à ce que l'on a appelé le « roman d'opposition », il présente une grande variété de voix narratives (d'Alberto Moravia à Ignazio Silone, en passant par Corrado Alvaro, Carlo Levi et le Vittorini de *Conversation en Sicile*<sup>161</sup>) qui influenceront manifestement le roman engagé néoréaliste italien de l'après-guerre, mais ne sont en aucun assimilables à un roman à thèse.

Et pourtant, les romans engagés de Vittorini, Calvino et surtout Pratolini, s'inscrivent bien dans une tradition qui n'est pas totalement étrangère ou hostile au roman à thèse et qui est celle du « populisme ». Autrement dit, cette tendance spécifiquement italienne, liée à un ensemble de facteurs économiques, sociaux et culturels, qui consiste à donner une représentation idéalisée et mythique du peuple. Dans la mesure où cette conception du peuple est axiologique, puisqu'il s'agit bien d'une valorisation<sup>162</sup>, le lien entre roman à thèse et

<sup>159</sup> M. Maccari, *Il Selvaggio*, septembre 1927, cité dans S. Guglielmino, *Guida al Novecento*. Milano : Principato editore, 1997, p. 188.

<sup>160</sup> Sur l'héritage de la période fasciste pour les écrivains d'après-guerre, nous renvoyons à G. Falschi, *Realtà e retorica : la letteratura italiana del neorealismo italiano*. Messina-Firenze : D'Anna, « Tangenti : Proposte e verifiche culturali », 1977.

<sup>161</sup> Ce que la critique nomme « la littérature d'opposition » (« letteratura d'opposizione ») renvoie à un petit nombre de romans : *Les Indifférents* (*Gli indifferenti*, 1929) d'A. Moravia ; *Apremont* (*Gente in Aspromonte*, 1930) de C. Alvaro ; *L'Éillet rouge* (*Il Garofano rosso*, 1933-36 ; éd. en volume en 1948) d'E. Vittorini ; *Trois ouvriers* (*Tre operai*, 1934) de Cl. Bernari ; *Fontamara* (1933) et *Le Pain et le vin* (*Pane e vino*, 1937) d'I. Silone ; *Conversation en Sicile* (*Conversazione in Sicilia*, 1941) d' E. Vittorini.

<sup>162</sup> A. Asor Rosa définit le populisme ainsi : « l'usage du terme populisme est légitime seulement quand une appréciation *positive* du peuple, sous un angle idéologique ou historico-social ou éthique, est présente dans le discours littéraire. Pour qu'il y ait populisme, il est en somme nécessaire que le peuple soit représenté comme un modèle » (notre traduction de *Scrittori e popolo*, *op. cit.*, p. 19). La valorisation du peuple est donc un critère

roman populiste peut paraître relativement étroit, comme nous le verrons dans le dernier moment de ce chapitre. Retenons pour l’instant que dans la mesure où cette tradition n’a donné lieu à aucune systématisation ou codification formelles, elle ne peut pas être examinée comme modèle générique du roman engagé de l’après-guerre.

La tradition du roman à thèse en tant que modèle formel étant quasi inexistante en Italie, est-il alors vraiment pertinent de mesurer les textes italiens à l’aune du roman à thèse français tel que le décrit S. R. Suleiman ? Sans doute, si l’on tient compte du fait que les années de l’après-guerre sont marquées en Italie par une politisation importante du champ littéraire, sans doute plus propice que ne l’était le « Risorgimento », guerre de libération nationale « bourgeoise » et relativement consensuelle, à l’éclosion du roman à thèse politique, en l’occurrence communiste. De fait, les récits que Calvino qualifie d’« hagiographiques » se multiplient au lendemain de la guerre. Pensons par exemple à *L’Agnese va a morire* (1952) de Renata Viganò, qui, retraçant l’engagement spontané d’une paysanne dans la Résistance aux côtés des partisans communistes, allie populisme et militantisme idéologique. D’autre part, comme le souligne Calvino dans sa préface du *Sentier*, les théories du réalisme soviétique commençaient, au lendemain de la guerre, à percer en Italie et à intéresser les dirigeants du PCI :

La tentative d’imposer une direction politique à l’activité littéraire commençait à peine : on demandait à l’écrivain de créer le « héros positif », de donner des images normatives, pédagogiques de comportement social, de milice révolutionnaire. [...] Le danger de voir assignée à la nouvelle littérature une fonction célébrative et didactique était dans l’air<sup>163</sup>.

On peut donc penser que si la définition théorique que livre S. R. Suleiman du roman à thèse ne correspondait pas à une tradition ancrée dans la littérature italienne, elle existait bien en tant qu’horizon du possible pour les écrivains de notre *corpus*.

## La définition générique du roman à thèse

---

déterminant du populisme : c’est précisément parce que celle-ci est absente des romans de Giovanni Verga, consacrés aux couches les plus humbles de la société italienne du XIX<sup>e</sup> siècle, que, selon le critique, le courant vériste ne serait pas populiste.

<sup>163</sup> I. Calvino, « Presentazione », *SNR*, p. XIV : « *Cominciava appena allora il tentativo d’una direzione politica dell’attività letteraria : si chiedeva allo scrittore di creare l’“eroe positivo”, di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria. [...] Il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica era nell’aria.* »

Si toute œuvre de fiction peut, selon S. R. Suleiman, se prêter à une lecture « à thèse » dans la mesure où « il est toujours possible d'en extraire une maxime ayant une portée générale<sup>164</sup> », les romans à thèse présentent cependant des traits reconnaissables qui les distinguent des autres genres. S. R. Suleiman définit ainsi, à la fin du premier chapitre de son ouvrage, ce type de textes selon trois critères spécifiques « qui permettent de distinguer le roman à thèse à l'intérieur de la catégorie plus large du roman réaliste. Ce sont d'une part, la présence d'un système de valeurs inambigu, dualiste ; d'autre part, la présence, fût-elle implicite, d'une règle d'action adressée au lecteur<sup>165</sup> ». Enfin, le dernier critère est celui de la présence d'un intertexte doctrinal :

La détermination des valeurs, ainsi que des règles d'action, se fait par référence à une doctrine qui existe en dehors du texte romanesque et qui fonctionne comme son contexte intertextuel. Que la doctrine soit le marxisme, le fascisme, le nationalisme, le catholicisme ou tout autre *isme* (ou variation sur un *isme*), n'importe. Il n'importe non plus que la doctrine soit explicitement énoncée dans le roman – par le narrateur ou un de ses doubles diégétiques – ou qu'elle paraisse seulement comme un présupposé. D'une manière ou d'une autre, elle est toujours là, et c'est sa présence qui détermine, en fin de compte, la thèse du roman<sup>166</sup>.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le contenu du roman à thèse n'est donc pas seulement politique, mais bien idéologique au sens large du terme, l'idéologie renvoyant à « l'ensemble des idées, des croyances et des doctrines propres à quelqu'un, une société, une classe » (*Le Petit Robert*).

L'approche modale à laquelle s'est livrée dans un premier temps S. R. Suleiman et qui vise à définir « l'essence du genre » indépendamment des structures narratives ou thématiques des œuvres individuelles qui y participent, suscite deux observations : la première est que le roman à thèse ne se caractérise pas par une histoire particulière (son contenu politique ou idéologique) mais bien par « la prise en charge d'une histoire par un système de signification – ou, si l'on veut, par un mode de discours – spécifique<sup>167</sup> ». Deuxièmement, dans la mesure où le roman à thèse formule lui-même, d'une façon insistante, la thèse qu'il est censé illustrer – « dans un roman à thèse, la “bonne” interprétation de l'histoire racontée est cousue

---

<sup>164</sup> S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 16.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 79.



de fil rouge – elle y est inscrite de sorte que personne ne puisse s’y tromper<sup>168</sup> » -, il constitue un genre foncièrement autoritaire : « il fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d’unicité qui est un des éléments du psychisme humain ; il affirme des vérités, des valeurs absolues. S’il infantilise le lecteur, il lui offre en échange un réconfort paternel<sup>169</sup> ». À la différence de la parabole biblique ou de la fable, dont l’autorité émane d’une instance transcendante et donc extérieure au récit, l’autorité du roman à thèse est totalement immanente, en ce qu’elle repose sur la crédibilité de la narration entièrement informée par un « supersystème idéologique » présent à tous les niveaux du texte. C’est pourquoi S. R. Suleiman la qualifie de « fictive », au sens propre d’« issue de la fiction ».

On remarquera que cette définition du roman à thèse se heurte à la conception sartrienne de l’engagement, analysée plus haut comme appel à la liberté du lecteur : il semble bien que la dimension autoritaire, constitutive du roman à thèse, est précisément, non pas tant ce qui fait défaut, mais plutôt ce que refuse de rendre explicite et visible le roman engagé. Sartre, dont on connaît la répulsion pour toute forme d’omniscience du narrateur, qu’il considère comme une atteinte à la liberté et donc à l’humanité des personnages<sup>170</sup>, ne louait-il pas l’habileté de Dos Passos à faire de ses lecteurs des « révoltés » sans rien « dire », mais en faisant « partout sentir<sup>171</sup> » ? Le roman engagé, tel qu’il est défini sur le plan théorique, constituerait-il alors une variante élégante, nuancée (mais peut-être aussi manipulatrice et hypocrite) du roman à thèse, qui consisterait à dissimuler avec habileté le supersystème idéologique de l’œuvre ? Seule une analyse des textes du *corpus*, mise en rapport avec l’étude cette fois-ci structurale du roman à thèse que S. R. Suleiman entreprend dans la suite de son ouvrage, peut nous permettre de rendre compte des points communs et des différences qui existent effectivement entre roman engagé et roman à thèse.

Deux modèles structuraux narratifs ou deux « types d’histoire » sont privilégiés par le roman à thèse : l’un relève de la « structure d’apprentissage », apparentant le roman à thèse au genre du « Bildungsroman » ; l’autre relève de ce que S. R. Suleiman nomme la « structure antagonique », définie comme « l’affrontement, ou la série d’affrontements, entre deux adversaires qui ne sont pas égaux du point de vue éthique et moral<sup>172</sup> ». Il s’agit alors d’examiner comment le roman à thèse et le roman engagé s’approprient ces modèles et si ce

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> Nous renvoyons au célèbre article de Sartre, « M. François Mauriac et la liberté » [1939], repris dans *Critiques littéraires (Situations, I)*, *op. cit.*, p. 33-52.

<sup>171</sup> Voir p. 67 de notre travail.

<sup>172</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 127.

traitement présente des similitudes susceptibles de démontrer l'affinité entre les deux genres. Nous étudierons exclusivement dans les pages qui suivent les textes de Vittorini, Calvino, Pratolini et Camus, réservant pour la partie suivante l'analyse du *Sursis* de Sartre. Nous verrons alors dans quelle mesure les écarts relevés entre nos œuvres et le modèle du roman à thèse sont révélateurs d'une spécificité du roman engagé tel que le définit et met en pratique Sartre et si, inversement, *Le Sursis* épuise les ressources et ambiguïtés du genre.

## 1.2 La structure d'apprentissage dans *Chronique des pauvres amants* et *Le Sentier des nids d'araignée*

Dans son analyse de la structure du roman d'apprentissage, S. R. Suleiman se réfère aux travaux de G. Luckács qui, dans *La Théorie du roman*, définit le schéma fondamental du roman comme « l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour se connaître, chercher des aventures et s'éprouver en elles, et par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence<sup>173</sup> ». On sait que pour l'auteur de *La Théorie du roman*, l'authenticité non problématique, définie comme adéquation immédiate et totale entre l'individu et le monde est précisément ce qui manque dans la société moderne et que le roman, comme forme littéraire, serait né de ce manque : il aurait ainsi pour mission de révéler le caractère moderne dégradé, irrémédiablement problématique de toute recherche d'authenticité. Or le roman à thèse, selon S. R. Suleiman, simplifie et déproblématise la notion luckácsienne d'authenticité en faisant de l'authentique la vérité d'une doctrine et de l'inauthentique tout ce qui n'est pas cette vérité. Aussi la structure d'apprentissage exemplaire dans le roman à thèse se scinde-t-elle en deux variantes : est « exemplaire positif » tout apprentissage positif qui mène le héros vers les valeurs inhérentes à la doctrine qui fonde le roman ; est « exemplaire négatif » tout apprentissage qui le mène vers des valeurs contraires, ou simplement vers un espace où les valeurs positives ne sont pas reconnues. Ainsi, la transformation fondamentale à l'œuvre dans le roman d'apprentissage, qui consistait dans le passage de l'ignorance à la connaissance de soi, devient, dans le roman à thèse, le passage de l'ignorance à la connaissance de la « Vérité » pour la variante positive et le passage de l'ignorance du vrai à la non-connaissance du vrai pour la variante négative.

---

<sup>173</sup> G. Luckács, *La Théorie du roman*, cité dans S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 81.

Si tous les romans de notre premier *corpus* présentent une structure qui rappelle celle du roman d'apprentissage, tous ne lui prêtent pas la même importance, ou, plus exactement, ne lui confient pas la totalité et l'exclusivité de la charge démonstrative. Ainsi, les évolutions de Rambert, Paneloux ou Othon dans *La Peste* semblent avoir pour effet de confirmer la structure antagonique à laquelle il revient principalement de donner sens au récit : c'est parce que la lutte contre l'épidémie est un combat contre le Mal absolu que tous les hommes, tôt ou tard, sont amenés à y participer. L'histoire personnelle de N2, protagoniste de *Les Hommes et les autres*, s'apparente elle aussi à un apprentissage, qui se définit moins comme un apprentissage négatif que comme un apprentissage positif manqué : cédant au désespoir pour des raisons plus personnelles qu'idéologiques, le partisan trouve la mort dans un ultime face-à-face avec Chien Noir, le chef fasciste. Dans la mesure où, dans ces deux romans, c'est la structure antagonique qui est le plus visiblement porteuse d'un sens apparemment univoque, nous écarterons *La Peste* et *Les Hommes et les autres* de cette analyse consacrée à la structure du roman d'apprentissage. Nous nous intéresserons en revanche aux textes de Pratolini et de Calvino, dont le déroulement semble s'apparenter à celui d'un roman de formation.

Il faut toutefois préciser que si *Le Sentier des nids d'araignée* ne présente apparemment pas de structure antagonique comparable à celle des autres romans (on serait bien en peine de distinguer, dans l'œuvre de Calvino, les « bons » des « méchants ») *Chronique des pauvres amants* expose en revanche un monde binaire selon une perspective axiologique forte. C'est pourquoi nous reviendrons sur ce texte dans notre analyse dédiée à la structure antagonique.

### 1.2.1 *Chronique des pauvres amants* : un « Bildungsroman » exemplaire

S. R. Suleiman souligne qu'un élément essentiel du roman à thèse sur lequel repose la structure d'apprentissage est « la présence de deux espaces idéologiques disjoints et contrairement valorisés<sup>174</sup> », qui constituent les deux pôles entre lesquels se meuvent les personnages et qui donne sens à leur parcours. Cette bipartition est-elle présente dans nos textes ? Par quels moyens s'effectue-t-elle ? Comment est-elle imposée comme valable au lecteur ? Ce sont là quelques-unes des questions qu'il nous faut aborder.

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 87.

Le roman de Pratolini repose sur une double bipartition : la première oppose la Via del Corno, dont le narrateur fait la chronique des années 1925 et 1926, et le reste de la ville de Florence ; la seconde dessine une frontière interne à la Via del Corno, entre fascistes et communistes. Cette seconde opposition, la plus visible car elle est répétée d'un bout à l'autre du roman, ne doit pas nous faire oublier la seconde, qui, en revanche, n'est explicitement évoquée que dans le chapitre XIV, lors de la « Nuit de l'Apocalypse » où Maciste et Ugo vont avertir des opposants du régime de l'arrivée imminente d'une troupe de fascistes bien décidée à les tuer. Le narrateur entreprend alors de décrire la Via dei della Robbia, où vit un opposant bourgeois, en la comparant explicitement à la Via del Corno, jusque là seul espace de l'action. Cette comparaison s'appuie sur des critères sociaux objectifs – la bonne société florentine habite dans ce quartier prospère tandis que la Via del Corno abrite le petit peuple, composé de commerçants, artisans ou journaliers – sur lesquels viennent très vite se greffer des jugements moraux.

La première partie de la description, qui se veut axiologiquement neutre, repose sur un parallèle implicite entre les deux rues : « La via dei della Robbia est une rue tranquille et propre. [...] Pas de tas d'ordures ni de crottin, pas de mauvaises odeurs, pas d'hôtels louches, de prévenus que les policiers ont à l'œil<sup>175</sup> » (237). La comparaison se fait explicite quand il s'agit d'évoquer la psychologie des habitants de la via dei della Robbia, leur héritage culturel et leurs modes de vie : « Les bourgeois qui y habitent ne sont pas des gens curieux comme nos « Cornacchiai » ; ils n'ont ni élans ni impatience. [...] Ils sont fatigués sans le savoir des fatigues de leurs aïeux qui firent l'histoire : ils ont confié à d'autres la défense des positions conquises. Leurs appartements reflètent l'ordre, l'hygiène, les bonnes manières, la crainte de Dieu, le respect de la loi<sup>176</sup> » (238). La fin de la phrase (la phrase suivante dans le texte italien) marque la dernière étape du processus axiologique, qui coïncide avec une condamnation d'ordre purement moral – « et aussi l'égoïsme, la lâcheté, l'esclavage moral que tout cela coûte aujourd'hui<sup>177</sup> » (238). Elle souligne la différence essentielle avec les « Cornacchiai » : « Ce sont des conditions que la Via del Corno refuse, mais la Via dei della Robbia y trouve son équilibre et son bonheur<sup>178</sup> » (238.). La différence socio-économique

---

<sup>175</sup> CPA, p. 272 : « *Via dei della Robbia è una strada quieta e pulita. [...] Niente fagotti d'immondizia, biche di sterco né cattivi odori. Non alberghi equivoci, non vigilati speciali che la ronda tiene d'occhio.* »

<sup>176</sup> *Ibid.* : « *i borghesi che vi abitano non sono gente curiosa come i nostri cornicchiai, non soffrono né slanci né impazienza [...]. Essi risentono inconsciamente le fatiche dei loro avi che fecero la storia : hanno affidato ad altri la difesa delle posizioni conquistate. Le loro stanze suggeriscono l'ordine, l'igiene, le buone maniere, il timor di Dio, il rispetto della Legge.* »

<sup>177</sup> *Ibid.* : « *E l'egoismo, la pavidità, la schiavitù mentale che tutto ciò costa, al giorno d'oggi.* »

<sup>178</sup> *Ibid.* : « *È una condizione che via del Corno rifiuta, ma nella quale Via dei della Robbia si riconosce e vi trova il suo equilibrio, la sua privata felicità.* »

objective qui donne lieu à une distinction d'ordre moral en faveur du petit peuple va être confirmée par l'action des personnages : les bourgeois se cantonnent dans une neutralité suspecte qui les empêche aussi bien d'aider les opposants que d'ouvrir la porte à leurs poursuivants fascistes, tandis que Maciste et Ugo, représentant ce qu'il y a de meilleur dans la Via del Corno, interviennent en faveur des premiers.

Le groupe communiste de la Via del Corno, composé initialement de Maciste et Ugo que rejoignent ensuite Mario, Milena, Gesuina et Bruno, s'oppose distinctement à celui constitué par Carlo et Osvaldo, guidés par la figure énigmatique du Pisan. Maciste joue à l'égard des jeunes hommes le rôle de mentor, tant sur le plan politique que sur le plan privé : c'est lui qui révèle à Mario le caractère de classe du nouveau régime et, brisant les illusions de ce dernier concernant le fascisme qui n'a rien de « révolutionnaire », il aide le jeune homme « à y voir clair<sup>179</sup> » (204). C'est encore lui qui reproche à Ugo sa démobilisation à l'égard du Parti et son mode de vie dissolu. La gifle qu'il lui assène au chapitre VII apparaît comme le châtiment du justicier, qui, comparé à la figure de Samson dans le texte italien, allie force virile et bon droit : « alors Maciste a fait glisser le couperet, c'est-à-dire que d'un coup de sa puissante main il a jeté Ugo par terre<sup>180</sup> » (111). Maciste, homme d'action extraordinairement fort, comme l'indique son surnom<sup>181</sup>, mais aussi réfléchi, foncièrement honnête et bon, incarne le communisme, tandis que Carlino, décrit comme un petit voyou sans envergure, représente le fascisme violent qui ne s'embarrasse d'aucun scrupule. Tout se passe comme si l'opposition entre fascisme et communisme se résumait à l'opposition individuelle et subjective entre deux groupes de personnages qui correspondent à deux morales et à deux visions du monde.

Ainsi, que ce soit par le biais de jugements directs ou par le recours à des procédés de personnification ou de symbolisation, la valorisation du pôle communiste, comme celle du peuple par opposition aux bourgeois, passe essentiellement par la voix du narrateur. Ceci est un trait caractéristique du roman à thèse, où « le plus souvent, la valorisation s'effectue à travers la voix du narrateur omniscient qui “dit” la vérité et juge les idées assumées par les

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 233 « *Maciste aiuta il ragazzo a vedere chiaro nella propria coscienza.* »

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 119 : « *Allora Maciste-Samson abbassa la mannaia. Il colpo della sua larga mano scaglia Ugo per terra, un metro lontano.* »

<sup>181</sup> Le personnage de Maciste est une sorte d'Hercule bon enfant, dont le succès fut immense dans le cinéma populaire italien des années 1920.

acteurs principaux<sup>182</sup> ». Le narrateur fonctionne donc comme un « “supersystème” idéologique qui hiérarchise les systèmes partiels représentés par les acteurs<sup>183</sup> ». De fait, le narrateur pratolinien intervient très souvent dans son récit pour commenter l’action, l’expliquer ou en anticiper les conséquences, quand il ne s’adresse pas directement à ses personnages ou au lecteur. Comme le souligne Antoine Ottavi, « il se comporte lui-même comme un de ses personnages, c’est un “cornacchiaio” témoin<sup>184</sup> ». Mais un témoin narrateur qui exploite fortement ses fonctions « idéologiques<sup>185</sup> », comme on l’a vu dans le passage consacré à la Via dei della Robbia. La valorisation des habitants de la Via del Corno est imposée comme valable au lecteur en vertu de ce que S. R. Suleiman nomme « l’autorité » du narrateur :

Dans la mesure où le narrateur se pose comme source de l’histoire qu’il raconte, il fait figure non seulement d’« auteur » mais aussi d’*autorité*. Puisque c’est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, nous devons considérer – en vertu du pacte formel qui, dans le roman réaliste, lie le destinataire de l’histoire au destinataire – que ce que cette voix raconte est « vrai », il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme « vrai » non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l’univers diégétique, mais aussi ce qu’il énonce comme jugement ou comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l’histoire mais aussi interprète ultime du *sens* de celle-ci<sup>186</sup>.

Mais il existe aussi un autre moyen de persuasion, non moins puissant que la voix du narrateur omniscient, et auquel Pratolini a souvent recours, à l’instar du romancier à thèse : « l’histoire elle-même, en tant qu’elle est vécue comme expérience (comme transformation) par un sujet à travers le temps<sup>187</sup> ». La structure du roman d’apprentissage révèle alors toute sa charge démonstrative, « le bonheur du protagoniste fonctionn[ant] comme preuve et garant des valeurs qu’il affirme<sup>188</sup> ».

---

<sup>182</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 87.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> A. Ottavi, *L’Itinéraire de Vasco Pratolini : roman et idéologie*. Thèse de doctorat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1978, p. 212.

<sup>185</sup> S’inspirant des fonctions du langage mises au jour par R. Jakobson dans *Essais de linguistique générale* (Paris : Minuit, 1963), G. Genette attribue au narrateur plusieurs fonctions : narrative, de régie, phatique, conative, testimoniale et idéologique. Ici, nous mettons l’accent sur la fonction idéologique du narrateur pratolinien, définie comme une intervention du narrateur à l’égard de l’histoire qui prend la forme d’un commentaire autorisé de l’action. (G. Genette, « Discours du récit » dans *Figures III*. Paris : Seuil, « Poétique », 1972, « 5. Voix », « Fonction du narrateur », p. 261-265.)

<sup>186</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 90.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 92

*Chronique des pauvres amants* offre des exemples évidents d'apprentissages positifs, à travers l'itinéraire de certains personnages (Ugo, Mario, Gesuina et Milena) vers l'antifascisme d'abord et le communisme ensuite. Ce roman, comme *Le Quartier*, écrit quelques années plus tôt, en 1944, se rattacherait ainsi, comme l'a montré Mariella Colin, au modèle du « Bildungsroman » tel que l'a illustré Goethe dans son *Wilhelm Meister* (1796), où la « Bildung » ne correspond plus à « l'éducation par identification au modèle » mais à « la formation du caractère au contact du monde et des événements de la vie<sup>189</sup> ». Le parcours d'Ugo pourrait être celui, pour employer les formules de S. R. Suleiman, qui mène le jeune homme d'une semi-vérité à l'erreur, puis à la reconnaissance de la « Vérité » et à son affirmation : militant communiste au début du roman aux côtés de cette figure paternelle et essentiellement positive qu'est Maciste, Ugo s'écarte du droit chemin politique et moral en manifestant son penchant pour l'extrémisme (il veut recréer les « Hardis du peuple » et se réclame d'Amadeo Bordiga<sup>190</sup>) et en ayant une liaison avec une femme mariée, Maria Carresi. La gifle que lui assène Maciste symbolise la rupture d'Ugo avec les « bonnes valeurs » : après cet affront, il quitte la Via del Corno, fait d'Osvaldo, qui est fasciste, son compagnon de beuveries et d'orgies. Sa rédemption survient cependant avant la moitié du livre, lorsque, apprenant de la bouche d'Osvaldo le projet des fascistes de mener une expédition punitive, il va en informer Maciste. Ugo, qui réchappe de la bataille, va alors poursuivre son apprentissage positif, reprenant contact avec le parti qu'il avait délaissé, y assumant une fonction importante et « convertissant » Gesuina à sa lutte.

Cette dernière réalise alors un parcours exemplairement positif, quittant le monde malsain et idéologiquement condamnable de Madame (une ancienne courtisane fortunée qui s'associe à la fin du livre avec le fasciste Carlino) dont elle était la servante pour acquérir au fil de sa relation avec Ugo une véritable conscience politique. Ce passage d'un univers à l'autre, du pôle positif au pôle négatif du roman, confère au personnage une véritable existence sur le plan narratif, tout se passant comme si le narrateur ne décidait de s'intéresser à ce personnage, qui n'avait jusque-là fait l'objet d'aucune analyse ou portrait psychologique,

---

<sup>189</sup> F. Jost, « La tradition du “Bildungsroman” », *Comparative Literature*, 1969, n°2, cité dans M. Colin, « Vasco Pratolini et le “Bildungsroman” populiste », *Les langues néo-latines*, 83<sup>ème</sup> année, fascicule n°1, premier trimestre, 1989, n°268 [p. 39-60], p. 41.

<sup>190</sup> Le mouvement des « Hardis du peuple » (« *Arditi del Popolo* ») fut fondé en 1919 par Arrigo Secondari et Umberto Beer, anciens lieutenants des « Hardis de guerre » (« *Arditi di guerra* ») qui constituaient les groupes d'élite de l'armée. Le mouvement va devenir, dans l'Italie de 1921 en proie au « squadristo » un moyen de lutte de la population contre le fascisme. Le PCI, qui l'avait accueilli avec une prudence non dénuée de sympathie, durcit le ton au bout de quelques mois, interdisant tout contact des communistes avec les « Hardis ». Amadeo Bordiga, l'un des fondateurs du PCI, fut exclu du parti en 1929 pour son opposition à la ligne stalinienne de l'Internationale Communiste et pour avoir défendu l'idée que l'antifascisme était une arme de la bourgeoisie contre la classe ouvrière.

qu'à partir du moment où elle devenait un personnage de « Bildungsroman » au féminin. Mario et Milena, autre couple qu'unit l'anti-fascisme, connaissent eux aussi une évolution positive, le premier guidé par Maciste, la seconde par l'expérience directe de la violence fasciste qui s'est exercée à l'encontre de son mari Alfredo, roué de coups pour n'avoir pas voulu payer une taxe au « Fascio ». Inversement, Osvaldo poursuit un apprentissage négatif qui débute avant le début de l'action et qui s'achève à la fin du roman.

### 1.2.2 *Le Sentier des nids d'araignée* : le schéma du conte

*Chronique des pauvres amants* est sans doute, comme nous le verrons plus loin, le texte qui présente le plus d'affinités avec le roman à thèse. Mais *Le Sentier des nids d'araignée* affiche lui aussi certains traits du genre : en effet, il fait appel à un schéma narratif qui assume traditionnellement une valeur exemplaire, le conte<sup>191</sup>. On retrouve en effet dans le roman calvinien plusieurs fonctions des personnages du conte telles qu'elles ont été recensées par Vladimir Propp<sup>192</sup>. La « situation initiale », présentée dans le premier chapitre, définit Pino comme un « vieil enfant », qui s'amuse à se moquer des adultes pour lutter contre « le brouillard de solitude qui l'opprime<sup>193</sup> » (14 et 22). Il a une sœur prostituée, la « Noire du carrugio » (« *la Nera del carrugio* »), qui compte parmi ses clients un marin allemand. L'histoire commence vraiment quand les hommes du café, « les grands », comme les appelle Pino, demandent à ce dernier de dérober le pistolet de l'ennemi. La deuxième fonction qui suit l'ouverture, celle où « le héros se fait signifier une interdiction<sup>194</sup> », est ici renversée en « ordre ». S'ensuit donc non pas une « transgression », mais une désobéissance : Pino, après l'avoir volé, garde le revolver au lieu de le remettre aux adultes. Arrêté par les nazis, il est envoyé en prison, puis s'évade à l'aide de Loup Rouge, un jeune partisan communiste. À la désobéissance succède ainsi « la fuite » qui conduit Pino auprès des partisans, plus exactement auprès du détachement de Marle, dans les montagnes. La « quête » qu'effectue Pino au cours du récit est double : il veut retrouver les « nids d'araignée » qu'il a surpris dans

---

<sup>191</sup> Rappelons que S. R. Suleiman définit le roman à thèse comme un récit exemplaire dont elle construit le modèle théorique à partir de l'analyse des paraboles évangéliques et des fables dans le premier chapitre de son ouvrage, deux types narratifs qui présentent des traits communs certains avec le conte (*op. cit.*, p. 35-78).

<sup>192</sup> V. Propp, *Morphologie du conte* [1928]. Trad. du russe par M. Derrida, T. Todorov et Cl. Kahn. Paris : Seuil, « Points Essais », 1970. Rappelons que V. Propp recense trente-et-une fonctions des personnages dans le conte, qui se suivent selon un ordre logique et souvent chronologique (chap. 3, « Fonctions des personnages », p. 35-80). Nous n'en citons que quelques-unes.

<sup>193</sup> *SNR*, p. 4 : « *bambino vecchio* » ; p. 10 : « *la nebbia di solitudine che gli si condensa nel petto* ».

<sup>194</sup> V. Propp, *op. cit.*, p. 37.



la forêt et, surtout, il cherche l'ami à qui montrer cette incroyable découverte. Le « dénouement » marque le succès de cette double quête : Pino a récupéré le pistolet, que le traître Pelle, après l'avoir débusqué dans les nids d'araignées, avait laissé chez la sœur du garçon, et il a retrouvé intact les nids. En outre, « le Cousin » retrouvé comme par enchantement dans la forêt, se révèle être le grand ami tant recherché, celui qui s'intéresse aux nids d'araignée.

Si la narration était prise en charge, dans *Chronique des pauvres amants*, par un narrateur omniscient, c'est ici le régime de focalisation interne qui domine, à l'exception du chapitre IX, dont l'action se déroule en l'absence de Pino. Mais contrairement au regard du narrateur de Partolini, le regard de Pino sur le réel potentiellement « idéologique » dans lequel il est plongé, en tant que membre occasionnel de la lutte partisane, est essentiellement « infra-idéologique » : fascistes, nazis et partisans ne sont pas jugés en fonction de leur appartenance à un camp ou à un autre, mais en fonction de la sympathie qu'ils inspirent à Pino, selon des motifs aussi divers que prosaïques. L'apparence physique joue un rôle essentiel pour le garçon, et la plume de Calvino se fait volontiers expressionniste<sup>195</sup> quand il s'agit de décrire les hommes vus par Pino : « autant les Allemands sont rougeauds, massifs, imberbes, autant les fascistes sont noirauds, ossus, avec des faces bleuâtres et des moustaches de rat<sup>196</sup> » (45). Les hommes du détachement de Marle l'impressionnent dans la mesure où ils alimentent, par leurs récits, sa conception enfantine et imagée de la violence : « Pino admire ces hommes-là plus que tous les autres : ils savent des histoires de camions pleins de corps fracassés et des histoires d'espions qui meurent tout nus dans des tombes creusées à même la terre<sup>197</sup> » (107). Mais cette fascination pour la force brute le conduit tout aussi bien à envier les Brigades noires et leurs costumes, bien plus terrifiants que ceux des communistes : « Seulement, la Brigade noire a des têtes de mort comme emblème, et ça fait beaucoup plus d'effet que les étoiles tricolores<sup>198</sup> » (60). De la même façon, les actions de la lutte partisane n'ont de valeur aux yeux de Pino que par l'éclat dont elles rayonnent, et non pour l'enjeu politique et historique qu'elles représentent : non seulement il ne comprend pas le danger que constitue

---

<sup>195</sup> « Presentazione », *SNR*, p. XI : « Peut-être que, pour nommer cette période de la littérature italienne, le terme de “néo-expressionisme” serait plus juste que celui de “néo-réalisme”. » / « Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che “neorealismo” dovrebbe essere “neo-espressionismo”. »

<sup>196</sup> *SNR*, p. 27 : « quanto i tedeschi sono rossicci, carnosi, imberbi, tanto i fascisti sono neri, ossuti, con le facce bluastre e i baffi da topo ».

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 73 : « certo, essi riempono Pin d'ammirazione più di tutti gli altri uomini : sanno storie di autocarri pieni di gente sfracellata e storie di spie che muoiono nude dentro fosse di terra ».

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 38 : « Soltanto la brigata nera ha le teste da morto che sono molto più d'effetto delle stelle tricolori. »

l'incendie du baraquement des partisans, qui risque d'indiquer aux ennemis leur positionnement, mais encore il se réjouit du spectacle qu'il contemple de son poste d'observation, sur un monticule. Autrement dit, d'un point de vue extérieur aux événements, « au-dessus de la mêlée » et de l'histoire.

Le regard de Pino a donc un effet de nivellement de la réalité, toute action étant mise sur le même plan par cet enfant qui « vit l'histoire comme un événement naturel et la nature comme histoire, sans distinctions<sup>199</sup> »: la bataille que livrent les partisans, au chapitre X, l'histoire d'amour entre Marle et Giglia (jugée d'ailleurs « cent fois plus excitante que la bataille<sup>200</sup> » qui se déroule au même moment), les accouplements des fourmis et la lumière étrange des lucioles. Mais ce regard n'est pas privé de tout jugement, au contraire : si les nazis sont tour à tour aussi ridicules ou enviables que les partisans, c'est avant tout parce que les deux camps sont composés des « grands », cette « race traîtresse, équivoque<sup>201</sup> » (38), qui reste pour Pino à jamais incompréhensible, à l'égard de laquelle il éprouve des sentiments ambivalents de fascination et de répulsion. La bipartition du récit de Calvino se joue bien là, entre le monde de Pino, qui renvoie au jeu, à la nature merveilleuse, à la fable, et la « race » des hommes, qui font l'histoire dans la violence, et pour de vrai.

Mais cette bipartition correspond-elle forcément à un pôle positif, et à un pôle négatif comme cela est le cas dans le roman à thèse ? Rien n'est moins sûr : la nature, loin d'être un lieu d'harmonie et de paix, est présentée comme essentiellement ambivalente, susceptible de se transformer subitement en son contraire. Ainsi, au chapitre II, la promenade de Pino sur le sentier qu'il affectionne tant débouche sur la découverte que les araignées rongent des vers et s'accouplent en émettant des filets de bave, « dégoûtantes comme les hommes<sup>202</sup> » (40), tandis qu'au chapitre VII le bois enchanté donne à voir le spectacle terrifiant d'un crapaud grim pant sur le ventre d'un cadavre humain. Les adultes, quant à eux, suscitent les moqueries de Pino qui pourtant sait bien que, sans leur compagnie, il serait absolument seul, étant déjà exclu par les enfants de son âge. Du reste, la découverte des nids d'araignées n'a d'importance que dans la mesure où elle est partagée avec un autre et l'intégration de Pino dans une communauté semble être le véritable objectif que poursuit le jeune garçon.

---

<sup>199</sup> Notre traduction de Cl. Milanini, *L'Utopia discontinua : saggio su Italo Calvino*. Milano : Garzanti, « Strumenti di studio » 1990, « Esistenzialismo e neorealismo : *Il Sentiero dei nidi di ragno* » [p. 13-37], p. 30.

<sup>200</sup> *SNA*, p. 175 : « il se passera des choses extraordinaires dans la grange, et cent fois plus excitantes que la bataille » / *SNR*, p. 124 : « *nel casolare succederanno cose strabilianti, cento volte più eccitanti dell battaglia* ».

<sup>201</sup> *SNR*, p. 21-22 : « *una razza ambigua e traditrice* ».

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 24 : « *sono esseri schifosi come gli uomini* ».

Dès lors, la structure d'apprentissage qui fonde le conte perd de sa lisibilité axiologique : le désir d'intégration de Pino ne le conduit-il pas à accepter toute communauté qui s'ouvrirait à lui, sans distinction ? On peut également se demander si, malgré la référence explicite au schéma progressif du conte, l'histoire de Pino correspond bien à une évolution du personnage : aucune étape de son parcours ne semble le rapprocher de son but, au contraire. Le vol du pistolet ne lui procure pas la reconnaissance des habitants du quartier, la rencontre avec Loup Rouge débouche, au sens propre comme au figuré, sur un rendez-vous manqué et la vie au camp ne fait que confirmer les rapports qu'il entretient depuis toujours avec les adultes : les femmes, que ce soit sa sœur ou Giglia, sont avec lui « faussement maternelles<sup>203</sup> » (178) et les hommes se servent de lui. De fait, Pino se retrouve au milieu des partisans comme au milieu des hommes du café<sup>204</sup>. Lui-même ne change pas de comportement et ne donne aucun signe de mûrissement, tout se passant comme si les événements ne laissaient aucune trace sur sa façon d'être et d'agir dans le monde. Du début à la fin du récit il conserve son attitude de « voyeur », observant avec intérêt et dégoût les ébats de sa sœur et les combats entre partisans et fascistes. Le roman semble cependant se conclure sur une image positive, qui pourrait être comprise comme le signe d'un aboutissement heureux des aventures de Pino : les retrouvailles avec le Cousin, qui s'avère finalement être le « Grand ami » tant cherché, l'adulte qui s'intéresse aux nids d'araignées.

L'hypothèse d'une réconciliation ultime des deux pôles entre lesquels le garçon oscillait depuis le début du roman, celui de l'enfance et celui du monde adulte, de la nature merveilleuse et du réel historique, pourrait être confirmée par le discours proprement idéologique que tient le commissaire Kim au chapitre IX et qui donne sens à la conclusion comme à l'ensemble du roman en établissant un lien étroit entre nature et Histoire. Ce chapitre fait figure d'*hapax* dans le récit : du point de vue narratif, il est le seul qui se déroule en l'absence de Pino et qui se soustrait donc à son regard métamorphosant. Sur le plan thématique, il est également le seul à aborder de façon sérieuse la question de l'enjeu idéologique, politique et social de la lutte partisane. Calvino était bien conscient de la rupture qu'un tel chapitre constituait dans l'économie de l'œuvre, mais il justifia son geste par la nécessité où il se trouvait de donner une orientation idéologique à son récit. « Pour satisfaire la nécessité de la greffe idéologique, je choisis de concentrer les réflexions théoriques dans un

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 126 : « *con quell'aria materna, così falsa* ».

<sup>204</sup> *SNA*, p. 106 : « Et les hommes sont pareils à ceux du café » / *SNR*, p. 72 : « *E gli uomini sono come quelli dell'osteria* ».

chapitre qui se détache du ton des autres, le IX, celui des réflexions du commissaire Kim, presque une préface insérée au milieu du roman<sup>205</sup> », avance l'écrivain. Cette « préface » idéologique qui donne son sens au roman, Calvino la résume lui-même en deux mots : « la réduction de la conscience partisane à un *quid* élémentaire, ce que nous avons connu auprès de nos compagnons les plus humbles, et qui devenait la clé de l'histoire présente et future<sup>206</sup> ». Cette conviction va à l'encontre de la rhétorique hagiographique qui dominait au lendemain de la Libération et, qui selon Calvino, dissimulait la « véritable essence » de la Résistance, « son caractère primaire<sup>207</sup> ».

Le roman entier peut donc se lire comme une réfutation de cette vision de la Résistance, comme la démonstration par l'histoire elle-même du caractère « élémentaire », « primaire » de l'engagement de la grande partie des partisans ordinaires. Kim développe cette idée fondamentale dans la discussion qui l'oppose au commandant Ferreira. Ce dernier est un ouvrier, qui conçoit la guerre partisane comme « quelque chose d'aussi exact, d'aussi précis qu'une machine<sup>208</sup> » (151) et dont les ressorts sont ceux de la conscience de classe et de l'aspiration révolutionnaire. C'est par respect pour un idéal auquel il croit fortement (le communisme) qu'il se bat et qu'il inspecte avec Kim un détachement comme celui de Marle : il s'agit de forger chez ces hommes, rassemblés par les hasards de la guerre, une véritable conscience de classe qui les réunisse définitivement en temps de paix. Kim, étudiant en médecine, est en revanche convaincu qu'il faut d'abord donner un sens à la vie des partisans. C'est précisément parce que celui-ci leur manque et qu'ils en souffrent qu'ils se jettent à corps perdu dans la bataille. « Pourquoi se battent-ils ? Ils n'ont aucune patrie, ni réelle, ni rêvée. Et pourtant, tu sais bien qu'on trouve de la fureur et du courage chez eux aussi. Cela tient à la vie qu'ils ont menée, aux ruelles sombres où ils ont vécu, à la crasse de leur logement, aux mots obscènes qu'ils ont appris quand ils étaient tout gosses, à l'effort qu'il faut faire pour être méchants<sup>209</sup> » (161-162), dit Kim à Ferreira. Le sens du combat réside alors, selon le jeune homme, dans « une grande envie de rachat, élémentaire, anonyme, née de toutes nos

---

<sup>205</sup> I. Calvino, « Presentazione », *SNR*, p. X : « Per soddisfare la necessità dell'innesto ideologico, io ricorsi all'espedito di concentrare le riflessioni teoriche in un capitolo che si distacca dal tono degli altri, il IX, quello delle riflessioni del commissario Kim, quasi una prefazione inserita in mezzo al romanzo. »

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. XVIII : « la riduzione della coscienza partigiana a un *quid* elementare, quello che avevamo conosciuto nei più semplici dei nostri compagni, e che diventava la chiave della storia presente e futura ».

<sup>207</sup> *Ibid.* : « la vera essenza [della Resistenza], il suo carattere primario ».

<sup>208</sup> *SNR*, p. IX : « una cosa esatta, perfetta per lui come una macchina ».

<sup>209</sup> *SNR*, p. 114 : « Perché combattono allora ? Non hanno nessuna patria, né vera, né inventata. Eppure tu sai che c'è coraggio, che c'è anche furore in loro. È l'offesa della loro vita, il buio della loro strada, il sudicio della loro casa, le parole oscene imparate fin da bambini, la fatica di dover essere cattivi. »

humiliations : pour l'ouvrier, celle d'être exploité ; pour le paysan, celle de son ignorance ; pour le bourgeois, celle de ses inhibitions ; pour le paria, celle de sa corruption<sup>210</sup> » (163).

C'est dans cette perspective – « Nous avons tous quelque blessure secrète pour le rachat de laquelle nous nous battons<sup>211</sup> » (166) – qu'il analyse l'engagement de Pino, du Cousin, et des autres membres du détachement de Marle :

Pino ? Avec ce bouillonnement de colère sur son visage plein de taches de rousseur, même quand il rit... On dit que c'est le frère d'une prostituée. Pourquoi se bat-il ? Il ne sait pas que c'est pour ne plus être le frère d'une prostituée. Et ces quatre beaux-frères calabrais se battent, eux, pour ne plus être des « terroni », de pauvres paysans méridionaux qu'on regarde comme des étrangers. [...] Puis il y a le Cousin, le gigantesque, le bon, le gentil, l'impitoyable Cousin... on dit qu'il veut se venger d'une femme qui l'a trompé...<sup>212</sup> (166)

Le discours de Kim justifie ainsi la matière du récit et son mode de narration (le choix de partisans et d'une voix narrative qui ont une dimension « infra-idéologiques ») et se trouve confirmé par l'histoire racontée. En effet, le récit entier semble fonctionner comme « un laboratoire d'expériences<sup>213</sup> » qui finit par démontrer la validité des hypothèses du jeune étudiant : des hommes dépourvus de toute idéologie politique et de toute conscience de classe se sont engagés dans la lutte avec passion, et pour certains d'entre eux (notamment Pino et le Cousin) la guerre semble avoir été l'occasion d'une réconciliation avec le monde et avec soi-même. Car n'oublions pas qu'à côté de Pino qui a réussi à faire accepter son identité à un adulte, le Cousin semble lui aussi avoir pansé sa blessure à la fin du récit, quand il reconnaît que sa condamnation de la gent féminine est peut-être excessive.

En outre, plusieurs éléments convergent pour porter le lecteur à donner foi aux propos de Kim, auquel est significativement dédié le roman<sup>214</sup> : contrairement à Ferreira, le commissaire fait l'objet d'une description minutieuse de la part du narrateur, qui décide de le suivre lors de sa promenade en forêt. Ajoutons que Calvino revient assez longuement, dans sa préface, sur le personnage de Kim, auquel il attribue ses propres réflexions sur la violence de

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 115 : « una spinta di riscatto umano, elementare, anonimo, da tutte le nostre umiliazioni : per l'operaio dal suo sfruttamento, per il contadino dalla sua ignoranza, per il piccolo borghese dalle sue inibizioni, per il paria dalla sua corruzione ».

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 117 : « Tutti abbiamo una ferita segreta per la quale combattiamo. »

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 117 : « Pin ? Con quello struggimento di rabbia nel viso lentiginoso, anche quando ride... Dicono che sia fratello di una prostituta. Perché combatte ? Non sa che combatte per non essere più fratello di una prostituta. E quei quattro cognati "terroni", combattono per non essere più dei "terroni", poveri emigrati, guardati come estranei. [...] Poi Cugino, il gigantesco, buono e spietato Cugino... dicono che vuole vendicarsi di una donna che lo ha tradito... »

<sup>213</sup> Ferreira reproche précisément à Kim de considérer la brigade d'assaut comme un « laboratoire où l'on fait des expériences » (SNA, p. 158 / SNR, p. 111 : « un laboratorio d'esperimenti »).

<sup>214</sup> SNA : « À Kim, et à tous les autres » / SNR : « A Kim, e a tutti gli altri ».

l'histoire et les motivations qui poussent les hommes à s'engager dans un camp plutôt que dans un autre<sup>215</sup>. C'est bien par la bouche de Kim, qui avoue à un Ferreira médusé que le détachement de Marle est celui dont il est le plus fier, que Calvino signifie sa préférence, en tant qu'écrivain, pour les hommes ordinaires, le « monde des "lingères", le lumpen-proletariat<sup>216</sup> » : « Que nous importe celui qui est déjà un héros, qui a déjà une conscience ? C'est le processus pour y parvenir que l'on doit représenter ! Tant qu'il restera un seul individu en-deçà de cette conscience, notre devoir sera de nous occuper de lui, et seulement de lui<sup>217</sup> ! ».

Contrairement à ce que pouvait laisser supposer la structure du conte, on ne peut donc parler d'apprentissage exemplaire pour qualifier les aventures de Pino : non seulement le personnage n'évolue pas vraiment au cours du récit, mais encore il semble impossible d'assimiler les deux pôles entre lesquels ce dernier oscille à des valeurs exclusivement positive et négative. Néanmoins, le discours de Kim, ordonnant selon une logique transcendante les aventures éparses des personnages et les intégrant dans un « supersystème idéologique », leur donne un sens bien défini et confère une lisibilité indéniable au parcours si peu évolutif (jusqu'au dernier chapitre du moins) de Pino. Reste à savoir cependant si l'orientation donnée par Kim au récit en épuise toutes les interprétations possibles, autrement dit si la leçon du *Sentier des nids d'araignée* est aussi univoque qu'il y paraît.

### 1.3 La structure antagonique dans *La Peste*, *Les Hommes et les autres* et *Chronique des pauvres amants*

La seconde structure narrative que privilégie le roman à thèse serait, toujours selon S. R. Suleiman, celle du roman antagonique. Là encore, la spécificité du roman à thèse résiderait non pas dans une structure narrative particulière – « tout récit ayant pour héros un justicier ou un "redresseur de torts", que celui-ci s'appelle Prince Rodolphe ou le "Lone Ranger", ainsi que tout récit de guerre sainte ou de guerre nationale (on pense à *La Chanson*

<sup>215</sup> I. Calvino, « Presentazione », *SNR*, p. XVIII-XIX.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. XIV : « Il mondo delle "lingères" vi rappresento, il lumpen-proletariat ! »

<sup>217</sup> *Ibid.* : « Che ce ne importa di chi è già un eroe, di chi la coscienza c'è l'ha già ? È il processo per arrivarci che si deve rappresentare ! Finché resterà un solo individuo al di qua della coscienza, il nostro dovere sarà di occuparci di lui e solo di lui ! »

de Roland, mais aussi à *Guerre et Paix*) la réalise au moins partiellement<sup>218</sup> » – mais dans les contenus par lesquels celle-ci est investie et dans le mode de discours qui la prend en charge. Dans sa forme générale, le modèle antagonique retrace l’affrontement entre deux adversaires « qui ne sont pas égaux d’un point de vue éthique et moral<sup>219</sup> ». Le conflit oppose « deux forces, dont l’une (celle du héros) est identifiée comme la force du bien, l’autre étant identifiée comme la force du mal<sup>220</sup> ». Ainsi, le héros antagonique « ne se bat pas pour affirmer sa supériorité, ni même la supériorité du groupe auquel il appartient ; il se bat pour la vérité ou la justice, la liberté ou la patrie – en un mot, pour des valeurs absolues<sup>221</sup> ».

Trois textes de notre *corpus* investissent la structure antagonique d’une manière apparemment analogue à celle que décrit S. R. Suleiman concernant le roman à thèse. Il s’agit d’abord du roman de Camus, qui retrace le combat des habitants d’Oran contre l’épidémie de la peste et qui opère une transposition, explicitée par l’auteur lui-même, « de la résistance européenne contre le nazisme<sup>222</sup> », appelée parfois la « peste brune », mais aussi du combat universel et métaphysique que les hommes sont appelés à livrer au mal. L’autre récit est celui de Vittorini, *Les Hommes et les autres*, qui évoque les combats menés pendant trois jours de l’hiver 1944, à Milan, entre les partisans et les nazis et les fascistes qui occupent la ville. Nous reviendrons également sur *Chronique des pauvres amants*, qui présente la particularité de faire coïncider histoire d’apprentissage et histoire antagonique.

Le texte de Pratolini n’est pas le seul à accomplir ce recouvrement : nous verrons que certains personnages de *La Peste* et surtout de *Les Hommes et les autres* effectuent eux aussi un apprentissage individuel. Mais ce roman est sans doute le seul qui unisse aussi clairement les deux histoires par un lien de subordination propre au roman à thèse : l’histoire d’apprentissage exemplaire d’Ugo et de ses compagnons s’inscrit pleinement dans l’histoire antagonique qui raconte l’opposition entre communistes et fascistes. Or nous verrons que cette confirmation de l’histoire antagonique par l’histoire d’apprentissage n’a pas lieu dans *Les Hommes et les autres* : bien au contraire, la trajectoire du héros remet en question la structure antagonique du récit. Elle n’a pas lieu non plus dans *La Peste*, où la variété des histoires d’apprentissage complexifie la structure antagonique.

---

<sup>218</sup> S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l’autorité fictive*, op. cit., p. 126.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 127. On peut noter que cette inégalité en droit entre les deux adversaires est précisément ce qui distingue la lutte antagonique de la lutte agonique, telle que la décrit J. Huizinga dans *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu* (Trad. du néerlandais par C. Seresia. Paris : Gallimard, 1951).

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> Lettre d’Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste*, 11 janvier 1955, dans R. Barthes, *Œuvres complètes, I*, op. cit., p. 546.

Il n'empêche que ces trois romans partagent, à des degrés divers, avec le roman à thèse de type antagonique trois traits caractéristiques : la présence d'un héros antagonique ; la structure syntagmatique et actantielle ; « une simplification et un agrandissement mythique de l'histoire contemporaine<sup>223</sup> ».

### 1.3.1 Le héros antagonique

Quatre éléments caractérisent le protagoniste d'une histoire antagonique selon S. R. Suleiman :

- 1) Il possède, dès le début de l'histoire, les « bonnes » valeurs (il « a raison ») ;
- 2) il fait partie d'un groupe avec lequel, à la limite, il se confond ;
- 3) il se bat, en tant que membre du groupe, pour la réalisation des « bonnes valeurs » ;
- 4) en ce qui concerne son adhésion à ces valeurs – donc, son développement personnel le plus fondamental – il *ne change pas*<sup>224</sup>.

Maciste, dans le roman de Pratolini, réunit ces quatre traits. Il est présenté dès le début du récit comme un communiste de la première heure (critère 1), appelé à exercer un poste de responsabilités dans la future organisation clandestine du Parti et qui se bat, physiquement, pour défendre ses idées face aux ennemis<sup>225</sup> (critère 3). La suite du roman ne fera que confirmer ce portrait liminaire de Maciste, homme d'action et communiste convaincu. Contrairement à Ugo ou Mario, il n'évolue pas et sa mort, lors de « la Nuit de l'Apocalypse », le fige à jamais dans le rôle dessiné au premier chapitre (critère 4). Enfin, comme le héros antagonique du roman à thèse, Maciste est le représentant d'un groupe dont il exprime les valeurs et avec lequel il s'identifie (critère 2) : il incarne aux yeux de tous les « Cornacchiai » le parti communiste.

Dans *La Peste*, le personnage de Rieux, qui est aussi le narrateur du récit, peut également faire figure de héros antagonique : en tant que médecin il est le mieux armé pour combattre l'épidémie et il incarne, par sa conception modeste du devoir, loin du lyrisme et de l'exaltation héroïque – face au fléau, l'« essentiel [est] de bien faire son métier » professe-t-il

---

<sup>223</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 141.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>225</sup> Le narrateur évoque dans le premier chapitre du roman un épisode de mars 1922 où quatre fascistes, parmi lesquels Carlino, tendirent à Maciste une embuscade, dont celui-ci sortit vainqueur (*CPA*, trad. fr, p. 17 / *CPA*, p. 9).



(44) – cette morale fondée sur l'évidence de la responsabilité qui est au cœur du roman camusien. Organisateur de la lutte collective contre la peste, représentant des valeurs de résistance et de solidarité face au fléau, il ne change pas du début à la fin du roman. En cela, il est bien un héros antagonique, puisque « le héros antagonique ne devient pas. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que rien ne lui arrive – en ce cas il n'y aurait pas d'histoire et *il* n'aurait pas d'histoire. Mais cela veut dire que le personnage ne subit aucune transformation dans sa façon de voir le monde. S'il se pose des questions, ce sont des questions portant sur les moyens de son action, non sur sa nature ou sur ses fins<sup>226</sup> .»

En revanche, le protagoniste du roman vittorinien, N2, ne cesse de s'interroger sur l'efficacité, voire la légitimité de son action. Son appartenance à la résistance est donnée dès le début comme un trait caractéristique du personnage (il sera toujours appelé par son nom de code, N2 pour « Naviglio 2 », et on ne connaîtra jamais sa véritable identité) et il apparaît comme solidement inscrit dans un groupe déterminé, les GAP (« Gruppi d'Azione Partigiana »), dont il est censé incarner les valeurs en tant que chef d'une section de combattants. Pourtant, N2 doute de l'efficacité et même de l'utilité de sa lutte à plusieurs reprises. Ainsi, au chapitre LXXV, il assiste impuissant à l'arrestation de Giulaj, un vendeur de marrons ambulante, et exprime la tentation de « se perdre » :

Mais l'homme courait, sur ses pieds bleus, dans une mauvaise direction, vers les garçons blonds de l'un des blindés, et, déjà, N2 se disait qu'il ne pouvait lui être d'aucun secours, se disait qu'il ne pourrait jamais porter secours à personne, que jamais on ne pouvait porter secours à personne, et il était désespéré aussi pour cet homme, il avait envie de se perdre en même temps que lui, d'en finir, de ne plus avoir à entendre parler de gens qui se perdaient...<sup>227</sup> (137)

L'abattement de N2 s'intensifiera au fil du récit, jusqu'à le conduire à chercher la mort lors d'un face-à-face meurtrier avec le chef de la milice fasciste, Chien Noir. Mais si N2 meurt pour la bonne cause, rien ne nous indique que ce soit pour les « bonnes » raisons, au contraire. Convaincu que la femme qu'il aime, Berthe, ne quittera jamais son mari pour le rejoindre, il juge inutile de vivre : « Le fait même que [Berthe] n'arrivât pas signifiait qu'elle ne pouvait pas arriver ; qu'elle n'arriverait jamais ou qu'elle repartirait toujours, comme toujours ; et qu'il était inutile d'attendre, inutile de chercher à s'enfuir, inutile de chercher à

---

<sup>226</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 133.

<sup>227</sup> UN, p. 123 : « *Ma l'uomo correva, sui suoi piedi turchini, in una direzione sbagliata, verso i ragazzi biondi di uno dei carri armati, e già egli pensava che non poteva dargli nessun aiuto, pensava che mai avrebbe potuto dare aiuto a nessuno, mai c'era da dare aiuto, ed era disperato anche per lui, aveva voglia di perdersi insieme a lui, fare basta, non dover piu sapere di gente che si perdeva...* »

survivre, de chercher à ne pas se perdre<sup>228</sup> » (232). Contrairement à ce qui passe dans *Chroniques des pauvres amants*, l'évolution personnelle du protagoniste n'est donc pas subordonnée à l'histoire antagonique. On pourrait même dire que c'est l'inverse qui se produit, la lutte idéologique fonctionnant en dernière instance comme une issue providentielle à l'histoire d'amour malheureuse. Le protagoniste du roman de Vittorini ne fait donc pas figure de héros antagonique. Le personnage qui correspondrait le mieux à la définition donnée par S. R. Suleiman serait plutôt Gracchus, l'ancien compagnon de N2. Contrairement à ce dernier, dont on ne connaît rien de la vie avant l'exil et l'action partisane, Gracchus est doté d'un passé politique et militant qui est révélé au lecteur dès sa première apparition : compagnon d'exil de N2 sous la dictature fasciste, « il est allé en Espagne » et s'est « conduit brillamment dans les Brigades Internationales<sup>229</sup> » (48). Pourtant, Gracchus, héros antagonique par excellence, qui sait pourquoi il se bat et ne s'interroge pas sur la légitimité ou l'utilité de son action, est volontairement relégué dans un rôle secondaire, comme l'indique le narrateur : « Pourquoi, je me le demande, n'ai-je pas décidé d'écrire sur Gracchus ?<sup>230</sup> » (66). C'est que Gracchus, contrairement au protagoniste, n'a pas d'« histoire personnelle », « il appartient à l'histoire, et l'histoire le citera au nombre de ses ancêtres et de ses enfants<sup>231</sup> » (67). Le refus de la part du narrateur, et de Vittorini lui-même, de faire d'un tel personnage le protagoniste de son récit est ainsi révélateur, selon nous, des distances que l'auteur entend prendre à l'égard du roman à thèse.

### 1.3.2 La structure syntagmatique et actantielle du modèle antagonique

Pourtant, *Les Hommes et les autres* présente bien une structure syntagmatique comparable à celle du récit antagonique tel que le décrit S. R. Suleiman. Alors que l'enjeu d'une histoire d'apprentissage est essentiellement cognitif (le protagoniste finira ou ne finira pas par épouser les « bonnes valeurs » et trouver la « Vérité »), l'enjeu d'une histoire antagonique est en revanche essentiellement performatif : la question qui la sous-tend

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 205 : « *Il fatto stesso che [Berta] non arrivasse significa che non poteva arrivare ; che non sarebbe mai arrivata, o che sarebbe ripartita, come sempre ; e che era inutile aspettare, inutile cercare di sfuggire, inutile cercare di sopravvivere, di non perdersi.* »

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 41 : « *[Enne 2] sapeva che [Gracco] era stato in Spagna, che era stato valoroso nelle Brigate Internazionali* ».

<sup>230</sup> Nous renvoyons, pour ce passage qui appartient à la première version italienne de 1945 du roman, à l'édition « *I Meridiani* » *op. cit.*, p. 1218 : « *Perchè, mi domando, non ho scelto di scrivere del Gracco ?* »

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 1219 : « *[Gracco] appartiene alla storia, e la storia ne parlerà tra i figli e i padri suoi ; non ha una sua storia.* »

concerne non pas l'évolution interne du protagoniste, mais l'évolution externe du conflit dans lequel il est engagé. Dans un roman à thèse antagonique, la fin du conflit a ceci d'intéressant, selon S. R. Suleiman, « qu'elle ne peut jamais constituer un triomphe définitif des "méchants". Si le sujet-héros est vaincu matériellement [...], il remporte quand même une victoire spirituelle ou morale, *puisque'il a raison*<sup>232</sup> ». Dans le roman de Vittorini, la défaite personnelle de N2 correspond bien à une victoire sur le plan de l'histoire antagonique, puisqu'il abat Chien Noir avant de mourir. On pourrait même aller plus loin, en arguant que si l'échec de N2 est aussi un échec d'ordre idéologique (le partisan ne croit plus en l'utilité de son combat antifasciste) il ne constitue pas le dernier mot du roman. Celui-ci se referme en effet sur l'image d'un jeune ouvrier qui s'engage dans la résistance et exprime son désir d'y participer de façon efficace. L'œuvre reste donc ouverte sur le plan syntagmatique, dessinant la possibilité ou, mieux, la probabilité de combats futurs qui renverseront la défaite initiale du protagoniste. En ce sens, elle relève bien du modèle antagonique auquel renvoie le roman à thèse.

La mort de Maciste, dans *Chronique des pauvres amants*, peut être analysée en des termes analogues : le héros antagonique meurt, mais il sera relayé par d'autres (Ugo, Mario...) et le narrateur est le premier à souligner que la mort du cordonnier n'a pas été vaine, puisqu'elle a conforté les habitants de la Via del Corno dans leur opposition « instinctive » au fascisme, les plaçant définitivement sur « la bonne voie » :

Ils se trompent peut-être – cela l'histoire le dira – mais pour eux à la date du 12 juillet 1926, le fascisme c'est Carlino ; l'antifascisme c'est Maciste. Or pour se ranger derrière Maciste ils n'ont pas attendu la nuit de l'Apocalypse. L'assassinat de Maciste n'a fait que confirmer qu'ils avaient pris d'instinct la bonne voie<sup>233</sup> (386-387).

Rappelons que pour le lecteur de 1947, ce qu'a « dit » l'histoire est très clair : le combat antifasciste, incarné par Maciste, a mené à la Libération du pays et à l'instauration de la démocratie.

*La Peste* offre l'exemple d'un récit antagonique où les héros (de fait, le combat contre la peste est représenté comme un acte collectif) sortent vainqueur du conflit, l'épidémie étant enrayerée à la fin du livre. Or l'avertissement final, consistant à dire que « cette chronique ne

---

<sup>232</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 139.

<sup>233</sup> CPA, p. 462 : « *Sbaglino o siano nel vero – questo lo dirà la storia – nell'interpretazione dei cornacchiali Fascismo è Carlino, Antifascismo è Maciste. E per schierarsi spiritualmente dalla parte di Maciste, non hanno atteso la Notte dell'Apocalisse. L'assassinio di Maciste non ha fatto che dimostrare loro, tragicamente, che il loro istinto li guida sulla strada buona.* »

pouvait être celle de la victoire définitive » (279), correspond bien lui aussi à la clôture d'un récit antagonique, où « même le triomphe du héros ne peut être que provisoire. Le passage du temps fera toujours surgir de nouvelles menaces contre le bien, et alors le combat recommencera<sup>234</sup> ». Le narrateur Rieux ne dit pas autre chose à la toute fin du récit :

Car il [Rieux] savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves et les malles, les mouchoirs et les paperasses, et, que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse (279).

Le statut provisoire de toute clôture dans une histoire antagonique ainsi que la possibilité de prolongements infinis sont donc confirmés dans les trois romans, et ce quelle que soit la fin, heureuse ou malheureuse, du, ou des, héros.

Les textes considérés ici reposent en outre sur une structure actantielle proche de celle du récit antagonique telle que la décrit S. R. Suleiman :

Comme on l'a vu, le sujet est collectif – soit un groupe, soit un ou plusieurs individus qui représentent un groupe. Il a comme objet le triomphe de certaines valeurs ou la réalisation d'un certain idéal, donné d'avance comme « bon ». Le destinataire de l'objet est la communauté entière, et par extension toute l'humanité. L'adjuvant, c'est l'ensemble de ceux qui partagent les valeurs du sujet et qui lui fournissent une aide matérielle ou morale. L'opposant, c'est l'ensemble de ceux qui affirment des valeurs opposées aux siennes<sup>235</sup>.

La présence d'un ou plusieurs « anti-sujet » et « anti-adjuvant », rendant les catégories actantielles plus symétriques, accentue le caractère binaire, proprement antagonique, du monde représenté. Ainsi, Maciste trouve dans le personnage du Pisan, chef des brigades fascistes, son rival (l'anti-sujet), tout comme son adjuvant Ugo trouve dans Osvaldo, « apprenti fasciste » comme Ugo, « apprenti communiste », son symétrique inverse (l'anti-adjuvant). La scène finale du roman de Vittorini oppose le partisan au chef fasciste (le sujet N2 et l'anti-sujet Chien Noir) tandis que le récit multiplie les figures d'adjuvants (Gracchus, El Paso, et tous les membres de l'équipe de N2) et d'anti-adjuvants : le capitaine Clemm, les soldats allemands, les fascistes...

---

<sup>234</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 139.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 141.

Dans *La Peste*, l'opposition entre sujet et anti-sujet est moins cernable, dans la mesure où l'ennemi qu'affrontent Rieux et ses compagnons est un fléau intangible. Mais Cottard joue un rôle très précis d'anti-adjuvant : il a des « affinités » (133) avec la peste et il apporte son soutien moral à l'ennemi. « Je me sens bien mieux ici depuis que nous avons la peste parmi nous », confie-t-il à Rambert (133). Les adjuvants deviennent au fil du texte de plus en plus nombreux, l'ensemble des citoyens venant prêter main-forte à Rieux et à ses compagnons de la première heure, Tarrou et Grand. Même ceux qui, comme Rambert, Paneloux et Othon, se refusaient initialement à aider Rieux finissent par rejoindre les formations sanitaires.

Les nombreux passages du statut d'anti-adjuvant à celui d'adjuvant soulignent un aspect important du roman de Camus, à savoir l'insertion de plusieurs histoires d'apprentissage au sein de l'histoire antagonique proprement dite. Comme dans le texte de Pratolini, mais à l'inverse de celui de Vittorini, la structure d'apprentissage est subordonnée à la structure antagonique, le ralliement de la quasi-totalité des personnages aux formations sanitaires – à la notable exception de Cottard – contribuant à la victoire des hommes sur la maladie.

Mais ce qui rapproche sans doute le plus ces récits du roman à thèse, c'est sans doute, outre le recours à la structure actantielle et syntagmatique antagoniques, la façon dont ils effectuent ce que S. R. Suleiman décrit comme « à la fois une simplification et un agrandissement mythique de l'histoire contemporaine<sup>236</sup> ».

### 1.3.3 Simplification et agrandissement mythique de l'histoire

Selon S. R. Suleiman, la structure antagonique aurait pour effet de « binariser » le réel, en « réduisant ses complexités à de simples dichotomies<sup>237</sup> ».

Dans *Chronique des pauvres amants*, la première dichotomie qui oppose fascistes et antifascistes trouve son expression la plus visible dans la personnification des idéologies politiques telle que nous l'avons évoquée plus haut et qui fonctionne tant sur le plan de l'énoncé que sur celui de l'énonciation : pour le lecteur comme pour les habitants de la Via del Corno, « le fascisme c'est Carlino ; l'antifascisme c'est Maciste<sup>238</sup> ». Par le biais de Maciste se voit confirmée une assimilation qui traverse tout le livre, celle de l'antifascisme et

---

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>238</sup> CPA, p. 462 : « *Fascismo è Carlino, Antifascismo è Maciste* ».

du communisme. À l'exception du député socialiste Bastai, inscrit sur la liste noire des fascistes lors de la « Nuit de l'Apocalypse », les opposants au fascisme évoqués dans le roman sont tous communistes, comme s'il s'agissait là de la seule voie politique et idéologique de contestation. Or on sait bien que les opposants au régime à peine établi se recrutaient aussi dans les rangs des socialistes, des chrétiens de gauche ou des libéraux.

Cette première simplification de la complexité du réel s'accompagne d'une autre, l'assimilation entre les fascistes et la société bourgeoise. Certes, le narrateur se défend de tout manichéisme, reconnaissant que « les riches ne sont pas tous pour les bandes noires<sup>239</sup> » (239). Pourtant, force est de constater que les riches Florentins de la Via dei della Robbia n'ont rien fait pour porter secours aux opposants poursuivis par les équipes du Pisan et que ce sont les personnages plus aisés de la Via del Corno qui entretiennent des relations cordiales avec le régime : Nesi, le riche charbonnier, ne manifeste aucune hostilité à l'égard de Carlino et son fils Otello, à la fin du livre, s'est rangé du côté de ce dernier. Madame, personnage inquiétant, ancienne courtisane fortunée qui observe les aventures des « Cornacchiali » depuis son balcon, fera de Carlino, à la fin du livre, son *factotum*. Ayant hérité de la fortune d'un de ses anciens amants, elle achètera la Via del Corno et chargera Carlino de percevoir les loyers.

Cependant, l'origine sociale n'est pas un critère déterminant de l'idéologie fasciste pour Pratolini – Carlino étant issu d'un milieu modeste et les opposants que viennent secourir Maciste et Ugo appartenant pour certains à une classe aisée – ou, plus exactement, l'origine sociale n'importe que dans la mesure où elle correspond à un certain profil moral. Or il se trouve que c'est aussi un ensemble de valeurs morales qui définit l'appartenance au groupe communiste ou au groupe fasciste, comme nous l'avons vu plus haut. Ce recouvrement des données sociales et des convictions politiques par la sphère morale – voire, dans certains cas, psychologique – apparaît clairement dans la fonction symbolique que Pratolini attribue à ses personnages et qui se manifeste notamment lors de la « Nuit de l'Apocalypse » : associé à « l'ange de l'Annonciation<sup>240</sup> » (242), Maciste s'oppose au chef des fascistes, le Pisan, « archange à l'épée levée<sup>241</sup> » (229). L'expédition punitive prend alors les dimensions d'une bataille entre deux chevaliers qui incarnent d'un côté les forces de la Vie et du Bien, de l'autre les forces de la Mort et du Mal.

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 274 : « non tutto il popolo grasso è di parte nera ».

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 278 : « l'Angelo dell'Annunciazione ».

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 261 : « l'Archangelo con la spada levata ».

*Les Hommes et les autres* procède également à une simplification de l'histoire, la résistance aux occupants étant évoquée exclusivement par le biais de la lutte armée des GAP, ainsi qu'à une absolutisation des valeurs incarnées par les deux adversaires, la structure antagonique acquérant au fil du texte une dimension morale, voire métaphysique. Le titre même, en italien, *Uomini e no*, entend mettre l'accent sur « les nombreuses possibilités inhumaines de l'homme<sup>242</sup> » et nul doute que les fascistes, et en premier lieu leur chef au surnom animal, Chien Noir, qui doit autant son nom à son habitude de faire dévorer des prisonniers par des chiens qu'à sa cruauté, incarne la part « noire » de l'être humain. Dans tout le roman semble courir, tel un fil rouge, l'identification des nazis à des hommes qui ont renié leur humanité – mais qui ne sont pas inhumains pour autant, c'est là tout le tragique de la situation – et des résistants à des hommes qui sont « plus hommes » (« *più uomini* ») parce qu'ils souffrent, thème déjà présent dans *Conversation en Sicile* : « L'homme dans la faim n'est-il pas plus homme ?<sup>243</sup> ».

Le rappel de ce roman n'est pas fortuit : en effet, dans *Conversation en Sicile* comme dans *Les Hommes et les autres*, Vittorini tend à inscrire un phénomène historique déterminé (le fascisme là, l'occupation de Milan par les nazis ici) dans une réflexion d'ordre général et métaphysique sur le Mal et « l'offense faite au monde ». Le narrateur abolit en quelque sorte l'histoire en faisant du nazifascisme un épisode, le plus récent, de la longue histoire de l'offense faite au monde et en réduisant le phénomène historique au rang d'exemple dans l'argumentation qu'il développe au sujet de la part non humaine qui est dans l'homme : « Nous, aujourd'hui, nous avons Hitler. Et qu'est-ce qu'il est ? N'est-il pas homme ? Nous avons ses Allemands. Nous avons les fascistes. Et qu'est-ce que c'est que tout ça ? Pouvons-nous dire que ce n'est pas, ça aussi, en l'homme ?<sup>244</sup> » (196).

*La Peste*, en tant que transposition allégorique de l'Occupation, opère par définition une simplification du réel historique et un agrandissement mythique : non seulement la peste constitue un mal reconnu de tous (à l'exception de Cottard) mais encore, face à une épidémie extrêmement contagieuse, la question de l'engagement se pose en termes de vie ou de mort.

---

<sup>242</sup> Dans la « Note liminaire » à l'édition française, Vittorini conteste la traduction française du titre : « *Uomini e no*, le titre italien de ce roman, signifie exactement que nous, les hommes, pouvons aussi être des “non hommes”. C'est dire que ce titre vise à rappeler qu'il y a, en l'homme, de nombreuses possibilités inhumaines. Mais il ne divise pas l'humanité en deux parties, dont l'une serait toute humaine et l'autre toute inhumaine. Le titre français, *Les Hommes et les autres*, implique par contre une telle division et change quelque peu le sens du livre. »

<sup>243</sup> E. Vittorini, *Conversation en Sicile* [*Conversazione in Sicilia*, 1945]. Trad. de l'italien par M. Arnaud. Paris : Gallimard, « Livre de Poche », 1965, p. 106.

<sup>244</sup> HA, p. 196 / UN, p. 174 : « *Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è ? Non è uomo ? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo ? Possiamo dire che non è, questo anche, nell'uomo ?* »

Qui veut rester en vie doit se soucier de la santé des autres et donc participer à la lutte collective contre le fléau. Si les citoyens de la ville assiégée par la peste ne donnent ainsi lieu à aucune description de type héroïque – ils ne font que tirer les conséquences pratiques de la réalité de la maladie – en revanche la peste prend rapidement au cours du récit une dimension mythique, représentant le Mal absolu qui s'abat sur les hommes. La récurrence d'expressions telles que « vent furieux de la peste », « eaux de la peste », « flamme », « bourrasque » (195) indiquent bien que les éléments s'unissent dans leur violence destructrice pour mener contre l'homme un combat proprement cosmique ... et donc hors de l'histoire, comme le soulignait R. Barthes dans l'analyse qu'il consacrait à *La Peste* en 1955. Le critique mettait l'accent sur le caractère proprement tragique de la peste, qui survient dans un monde « privé d'Histoire<sup>245</sup> ». « Point de structure à la Peste, point de cause, point de liaison entre la Peste et ailleurs qui pourrait être le passé. [...] Cette crise n'a pour ainsi dire de foyer nulle part », écrivait le critique<sup>246</sup>. La peste jouerait selon lui le rôle du *fatum* antique : « on ne sait rien d'elle sinon qu'elle est ; on ignore son origine et sa forme [...], elle est le Mal absolu [...], elle est visible, évidente, et pourtant inconnaissable<sup>247</sup> ».

La structure antagonique, qui donne lieu à une simplification du réel et à un agrandissement mythique de l'histoire, semble en définitive constituer un critère ambivalent de l'appartenance des textes étudiés au genre à thèse. D'une part, elle accentue la binarité du monde représenté et renforce l'axiologie dont celle-ci est porteuse : elle rend le conflit plus lisible en opposant explicitement les « bonnes » valeurs aux « mauvaises ». D'autre part, nous avons vu avec *Les Hommes et les autres* et *La Peste* que, lorsqu'il aboutissait à inscrire l'épisode conjoncturel dans un cadre moral ou métaphysique qui le dépasse, l'agrandissement mythique de l'histoire risquait de contrevenir à un trait essentiel du roman à thèse, à savoir la possibilité d'une interprétation univoque de l'histoire racontée. Rappelons que dans le roman à thèse en effet, « l'histoire elle-même se prête le moins possible à une lecture plurielle<sup>248</sup> ». Or c'est précisément à ce type de lecture que tendent, dans une certaine mesure qui sera éclaircie plus loin, Pratolini, Vittorini et Camus.

---

<sup>245</sup> R. Barthes, « *La Peste. Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ?* » [1955] dans R. Barthes, *Œuvres complètes, I, op. cit.* [p. 540-545], p. 541.

<sup>246</sup> *Ibid*

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 70.



L'appartenance des textes étudiés dans ce chapitre au genre du roman à thèse se révèle ainsi, à ce stade de l'analyse, pour le moins problématique. De fait, l'agrandissement mythique de l'histoire résultant de la structure antagonique ne constitue pas le seul élément qui, soulignant les ressemblances des romans envisagés avec le roman à thèse, indique aussi les limites de cette coïncidence. Tout se passe en effet comme si ces textes présentaient de nombreux traits du roman à thèse sans jamais correspondre parfaitement au modèle, soit parce que l'application de chacun de ses principes n'est pas rigoureuse, soit parce qu'il manque toujours un élément, ce qui menace la cohérence du système : nous avons ainsi vu qu'un texte peut présenter une structure clairement antagonique, comme *Les Hommes et les autres*, sans pour autant faire du protagoniste un héros antagonique, au contraire ; qu'un autre, comme *La Peste*, peut procéder à l'amplification d'un des pôles en conflit (en l'occurrence le pôle négatif, l'épidémie) sans en faire autant pour le second ; qu'un troisième, comme *Chronique des pauvres amants*, peut choisir de valoriser le pôle positif et négliger d'évoquer en termes symétriquement inverses celui négatif : on ne saurait en effet comparer la valorisation dont fait l'objet Maciste avec le portrait, certes peu sympathique, mais bien loin du portrait à charge, que le narrateur dresse de Carlino. D'autre part, l'attention avec laquelle le narrateur décrit l'évolution psychologique d'Osvaldo et l'aura dont il entoure le Pisan témoignent du refus de la part de l'auteur d'un manichéisme trop affirmé, au point d'induire certains critiques à lire dans la description des fascistes l'écho de l'ancienne sympathie de Pratolini à leur égard, ce qui serait bien paradoxal pour un prétendu roman à thèse communiste<sup>249</sup> !

La structure d'apprentissage constitue un paramètre tout aussi ambivalent que la structure antagonique pour mesurer l'appartenance de nos textes au genre à thèse : la référence affichée au modèle linéaire et progressif du conte ne masque-t-elle pas l'absence véritable d'évolution du caractère de Pino, comme de celui de tous les personnages dans *Le Sentier des nids d'araignée* ? Et le sens idéologique univoque imposé *in extremis* par le chapitre IX à l'ensemble du récit épuise-t-il vraiment les possibles du roman ?

Enfin, on notera que les romans à structure principalement antagonique comportent tous des histoires d'apprentissage qui tiennent une place non négligeable dans le récit, soit dans le but de renforcer l'axiologie représentée (c'est le cas dans *La Peste* et dans le roman pratolinien) soit au contraire pour la complexifier (*Les Hommes et les autres*) et que le seul

---

<sup>249</sup> A. Asor Rosa parle ainsi de la « lointaine complaisance de Pratolini à l'égard des fascistes » à propos de l'épisode du banquet fasciste au chapitre VIII (*Scrittori e popolo, op. cit.*, p. 151).

roman non clairement antagonique (*Le Sentier des nids d'araignée*) est aussi celui qui expose un apprentissage particulièrement sujet à caution.

Les romans étudiés semblent ainsi entretenir une relation dialogique avec le roman à thèse, au sens où ils y font référence tout en s'en distinguant clairement sur certains points, et ainsi faire signe vers ce qui est peut-être un trait propre au roman engagé. L'étude du roman engagé sartrien, *Le Sursis*, devrait contribuer à approfondir cette hypothèse.

## 2. Le roman engagé : une forme-sens

### 2.1 Le roman engagé sartrien

Notre choix de traiter séparément *Le Sursis*, du moins dans un premier temps, correspond avant tout à un souci de clarté d'exposition qui tient compte de la complexité des rapports unissant la pensée théorique de Sartre, philosophique comme littéraire, et son écriture romanesque. Il ne s'agit pas de faire du roman sartrien le modèle du roman engagé à l'aune duquel les autres textes seraient évalués mais au contraire de considérer ce dernier à la fois par rapport aux autres textes et au roman à thèse, pour venir à bout des assimilations abusives entre, d'une part, roman engagé et roman sartrien et, d'autre part, roman engagé et roman à thèse. En montrant comment le roman de Sartre se distingue du roman à thèse et se rapproche, dans et par cet écart même, des autres textes du *corpus*, nous souhaiterions parvenir à une définition plus précise du roman engagé.

#### 2.1.1 Un roman à thèse « en sursis » ?

*Le Sursis*, écrit entre 1941 et 1944, fut publié conjointement au premier tome des *Chemins de la Liberté*, intitulé *L'Âge de raison*. Les deux volumes, comme le souligne Geneviève Idt, parurent à la majorité de leurs contemporains « existentialistes par essence, romanesques par accident » : « la première tâche des commentateurs [...] a consisté à retrouver le “sujet” sous la fable du roman, à chercher la leçon de l'intrigue, éventuellement à en mesurer la valeur morale, à la ranger sous l'étiquette d'une école de pensée<sup>250</sup> ». Claude-Edmonde Magny, qualifiant le cycle sartrien de « surroman », c'est-à-dire de « roman investi d'une signification qui transcende l'intrigue », soupçonnait ainsi Sartre, à la lecture des deux

---

<sup>250</sup> G. Idt, « *Les Chemins de la liberté : les toboggans du romanesque* » [*Obliques*, 1978] repris dans M. Contat (dir.), *Sartre*. Paris : Bayard, « Les compagnons philosophiques », 2005 [p. 152-179], p. 153.

premiers tomes, de vouloir « doter l'existentialisme d'une morale<sup>251</sup> ». Maurice Blanchot, dans un chapitre de *La Part du feu* (1948) consacré aux romans de Sartre, partant du principe que ce dernier, dans ses œuvres littéraires, « est aux prises avec des questions qui pour lui sont centrales, dans *La Nausée* le problème de l'existence, dans *Les Chemins de la liberté*, le problème de la liberté », soulignait quant à lui la « parfaite coïncidence du théoricien et du romancier<sup>252</sup> ». Bref, le roman au mieux était l'heureuse expression littéraire de la philosophie existentialiste de Sartre, au pire sa simple illustration. De nombreux critiques, à l'instar d'Albert Béguin, avancèrent ce dernier argument pour qualifier l'œuvre sartrienne de « mauvais roman<sup>253</sup> », ouvrant la voie à la critique majeure qui fut adressée à Sartre : celle d'écrire des romans destinés à démontrer, des romans à thèse. André Rousseaux, dans un article daté de 1946, alla ainsi jusqu'à comparer Sartre à Bourget : « ces livres, d'un intellectualisme tout pur, ne sont rien d'autre que des romans à thèse. La thèse est posée au début de l'ouvrage. [...] Savez-vous ce qu'est ce genre d'ouvrage ? Celui que construirait l'intelligence logicienne de Paul Bourget<sup>254</sup> ».

Certes, les propos de Sartre accèdent à l'idée d'un roman d'abord et avant tout philosophique. En novembre 1938, Sartre esquissait à Claudine Chomez son projet de roman, qu'il envisageait alors comme une suite de *La Nausée* : « Roquentin, dans le prochain roman, découvrira sa liberté<sup>255</sup> ». Simone de Beauvoir rapporte dans *La Force de l'âge* que Sartre, dès juillet 1938, avait pour son roman un sujet : la liberté, un titre : « Lucifer », une épigraphe : « Le malheur, c'est que nous sommes libres<sup>256</sup> ». Rien qui puisse donc servir à la construction d'un roman : aucune esquisse de personnage ou d'intrigue. Le « Prière d'insérer » qui précède les deux romans met du reste l'accent sur la signification métaphysique et morale du récit. « Mon propos est d'écrire un roman sur la liberté<sup>257</sup> », y affirme Sartre dès la première ligne.

---

<sup>251</sup> Cl.-E. Magny, « Existentialisme et littérature », *Poésie* 46, janvier 1946, cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1932-1933.

<sup>252</sup> M. Blanchot, « Les romans de Sartre » [*La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1948, p. 188-207] repris dans M. Contat (dir.), *Sartre*, op. cit. [p. 15-27], p. 18.

<sup>253</sup> A. Béguin, « Compte rendu de *L'Âge de raison* », *Esprit*, 13<sup>ème</sup> année, 1<sup>er</sup> décembre 1945, cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1930 : « *L'Âge de raison* est un mauvais roman. [...] Il est périlleux d'employer un roman à prouver une théorie de l'homme. »

<sup>254</sup> A. Rousseaux, « Romans sartriens », *France-Illustration*, n°5, novembre 1946, cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1936.

<sup>255</sup> J.-P. Sartre, cité dans G. Idt, art. cit., p. 153.

<sup>256</sup> S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*. Paris : Gallimard, 1960, p. 337.

<sup>257</sup> J.-P. Sartre, « Prière d'insérer », op. cit., p. 1911.

Mais un roman métaphysique, un « roman d'idées » est-il pour autant un roman à thèse ? Rien n'est moins sûr, et dès 1946 Henri Hell balayait ce « faux problème » avec un argument simple – « Toute grande œuvre suppose une métaphysique<sup>258</sup> » – que Sartre énonça lui-même avec ironie : « une chose me fait toujours rire : on semble oublier que tout homme qui écrit un roman le fait pour donner sa conception de la vie. Est-ce que toute littérature, à toute époque, ne s'est pas référée aux idées philosophiques de son temps ?<sup>259</sup> ». Sans doute cet argument général ne rend-il pas compte de la spécificité du roman sartrien, qui consiste, comme l'ajoutait aussitôt H. Hell dans son article, dans le geste de faire de « la métaphysique le sujet, la substance même de ses romans<sup>260</sup> ». De fait, si l'on en croit S. de Beauvoir, Sartre « voulait exprimer sous une forme littéraire des vérités et des sentiments métaphysiques<sup>261</sup> ». Mais Sartre lui-même refuse de considérer la littérature comme une simple illustration de sa philosophie et, en 1938, il semble bien que ce soit la première qui soit source de la seconde, tout se passant comme si l'essai philosophique venait traduire en termes « techniques » les idées du roman :

J'aurais rêvé de n'exprimer mes idées que dans une forme belle – je veux dire œuvre d'art, roman ou nouvelle. Mais je me suis aperçu que c'était impossible. Il y a des choses trop techniques, qui exigent un vocabulaire proprement philosophique. Aussi je me vois obligé de doubler, pour ainsi dire, chaque roman d'un essai<sup>262</sup>.

Cependant, la présence d'un fort contenu théorique ne nous paraît pas plus convaincante pour décider de l'appartenance du roman sartrien au genre à thèse que l'affirmation bien connue selon laquelle tout roman dévoile la métaphysique de son auteur ne l'était pour l'exclure. Ce qui nous semble décisif en revanche pour trancher la question tient au fait que le roman à thèse, tel que le conçoit S. R. Suleiman, se définit moins par la présence d'un contenu politique ou philosophique que par « un mode de discours spécifique » qui le prend en charge et dont l'objectif est de « démontrer » au lecteur la validité de la thèse énoncée et de l'en « convaincre »<sup>263</sup>. Il ne s'agit donc pas de décider ce qui, de la philosophie

---

<sup>258</sup> H. Hell, « Compte-rendu des *Chemins de la Liberté* », *Fontaine*, n°48-49, janvier-février 1946, p. 352-357, cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.* [p. 1932-1933], p. 1932.

<sup>259</sup> J.-P. Sartre, dans G. D'Aubarède, « Rencontre avec Jean-Paul Sartre », *Les Nouvelles Littéraires*, n°122, 1<sup>er</sup> février 1951, p. 6.

<sup>260</sup> H. Hell, « Compte-rendu des *Chemins de la Liberté* », *art. cit.*, p. 1932.

<sup>261</sup> S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>262</sup> J.-P. Sartre, dans *Marianne*, 7 décembre 1938, cité dans Jean-François Gaudaux, *Sartre, l'aventure de l'engagement*. Paris : L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2006, p. 11.

<sup>263</sup> S. R. Suleiman affirme en effet que le roman à thèse est « fondé sur un verbe illocutoire du premier type : “démontrer” » et qu'il vise comme effet perlocutoire la « conviction ou la persuasion » (*op. cit.*, p. 36-37).

ou du romanesque, l'emporte dans le texte, mais d'examiner si l'intention philosophique que Sartre exposait si volontiers dans ses interviews au lendemain de la parution des deux premiers tomes des *Chemins de la liberté*<sup>264</sup> prend dans le texte l'allure d'une démonstration. Autrement dit, si elle se traduit, conformément au modèle du roman à thèse, par le recours à un supersystème idéologique, à une structure d'apprentissage exemplaire et / ou à une structure antagonique.

### 2.1.2 Apprentissage et antagonisme en question

L'action du premier tome des *Chemins de la liberté*, *L'Âge de raison*, se déroulait dans un laps de temps très court, du 13 juin 1938, au soir, jusqu'à la nuit du 15, et autour de neuf personnages principaux : Mathieu (le protagoniste), Marcelle, Daniel, Ivich, Boris, Lola, Brunet, Sarah, Jacques, Odette. *Le Sursis* procède par élargissement à l'égard du premier tome, ajoutant à ces figures dix-huit nouveaux personnages et une trentaine de personnages historiques, déployant l'action sur une semaine (du 23 au 30 septembre 1938) et sur un espace fragmenté. Paris, Laon, Niort, Marseille, Juan-les-Pins, mais aussi Berlin, Marrakech, Munich, Londres, entre autres, sont évoqués dans le roman. Ce qui unifie les personnages et les lieux, c'est la crise internationale de Munich, ce sursis accordé par les Alliés à Hitler avant la déclaration de guerre en 1939. C'est-à-dire, en termes sartriens, l'irruption de l'histoire dans les existences individuelles et la découverte, pour chacun, de sa propre historicité. L'auteur explique clairement la rupture qui s'opère entre les deux livres dans son « Prière d'insérer » : si « pendant la bonace trompeuse des années 1937-1938 [époque où se déroule l'action de *L'Âge de raison*], il y avait des gens qui pouvaient encore garder l'illusion, en de certains milieux, d'avoir une histoire individuelle cloisonnée, bien étanche, [...] avec les journées de septembre 1938 [*Le Sursis*], les cloisons s'effondrent. L'individu, sans cesser d'être une monade, se sent *engagé* dans une partie qui le dépasse<sup>265</sup> ». Sans doute, le deuxième tome des *Chemins de la liberté* est-il le livre de l'engagement : reste cependant à savoir dans quel sens comprendre ce mot qui, dans le contexte du « Prière d'insérer », semble

---

<sup>264</sup> En effet, lors de l'interview qu'il accorde à C. Grisoli dans *Paru* (n°13, décembre 1945), Sartre traduit son roman dans un langage philosophique qui l'appauvrit considérablement, réduisant la fable à son sujet conceptuel et présentant ses personnages comme les figures d'un récit allégorique : « Mathieu incarne cette disponibilité totale que Hegel appelle liberté terroriste et qui est véritablement la contre-liberté [...]. Brunet incarne l'esprit de sérieux... » (cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.* [p. 1912-1917], p. 1912).

<sup>265</sup> J.-P. Sartre, « Prière d'insérer », *op. cit.*, p. 1911 (nous soulignons).

renvoyer au fait d'être « embarqué » dans une situation historique plutôt qu'à l'idée de faire un choix déterminant des actions concrètes.

Le thème du livre, la menace d'une guerre qui pèse sur tous, pourrait en effet susciter au moins trois lieux d'engagement qui seraient autant d'axes antagoniques : les deux premiers, d'ordre historique et politico-idéologique, résulteraient d'une part de la confrontation entre le camp des Alliés et celui des Allemands, d'autre part de l'opposition entre munichois et anti-munichois. Le troisième antagonisme, de nature morale et philosophique, distinguerait une attitude responsable (l'engagement en faveur d'un camp ou d'un autre) d'une attitude de fuite. Ces antagonismes pourraient logiquement se prêter, étant données les circonstances d'énonciation et la personnalité de l'énonciateur, à une valorisation : Sartre est décidément du côté des Alliés quand il écrit le livre, il sait que les accords de Munich ont mené à la guerre et n'auront été qu'un leurre et il se plaît, depuis *Les Mouches*, à diviser l'humanité entre les « salauds », ou les « lâches », et les autres. Et pourtant, force est de constater, dans *Le Sursis*, l'absence de structures antagoniques explicites.

De fait, l'Allemagne nazie ne fait pas plus l'objet d'une diabolisation que le camp des Alliés n'est valorisé, Sartre opérant une relativisation, un nivellement par le bas, qui n'est pas sans rappeler ce qu'accomplit Calvino dans *Le Sentier des nids d'araignée*. Si le procédé est le même, les moyens d'expression et la finalité divergent cependant profondément. Alors que Calvino donnait des enjeux idéologiques et historiques une vision déformée qui était celle du jeune Pino, Sartre dote les célèbres acteurs des pourparlers de Munich d'une subjectivité limitée, au même titre que les autres personnages de la fiction. L'éclatement des points de vue, caractéristique de la narration du *Sursis*, produit ici des effets volontairement burlesques, la subjectivité fictive des puissants étant systématiquement tournée vers des préoccupations prosaïques. Daladier, en route vers Londres, s'inquiète ainsi davantage de son estomac que des conséquences de sa rencontre avec Chamberlain : « L'auto filait. Daladier, enfoncé dans les coussins, suçait une cigarette éteinte en regardant les piétons. Ça l'emmerdait d'aller à Londres, pas d'apéro, il boufferait comme un cochon » (292). Le discours historique d'Hitler, retransmis par Radio-Stuttgart et le rêve polisson, infantile et (trop ?) facile à psychanalyser du chancelier sont ailleurs mis sur le même plan : « Hitler dormait, il découpait le pantalon de son père en lanières avec des ciseaux à ongles, Leni von Riefenstahl entra, ramassa les lanières de flanelle et dit "Je te les ferai manger en salade" » (86). On reconnaît là

l'irrévérence familière à Sartre, qui cherche à dégonfler les prestiges usurpés en transposant les aristocrates de l'histoire dans la mesquinerie de la vie bourgeoise.

Les partisans des deux camps ne donnent pas davantage lieu à une axiologie des deux pôles : le militant du parti nazi, enivré par le discours d'Hitler, n'apparaît au lecteur ni plus dangereux ni plus ridicule que Philippe, jeune bourgeois qui voit dans le pacifisme le meilleur moyen de s'opposer à son beau-père Général et de vivre une expérience de poète maudit à la Baudelaire, ou que le naïf communiste Maurice, persuadé que les ouvriers ne rendront pas leurs fusils à la fin de la guerre et mèneront à bien la Révolution. L'éclatement des points de vue, l'absence d'un narrateur omniscient qui commenterait l'action et la subjectivité de ses personnages, semblent ainsi interdire tout jugement de type axiologique sur les événements politiques et historiques évoqués. Ce trait, en opposition avec les convictions tranchées de Sartre au moment de la crise de Munich, surprit du reste Raymond Aron à la lecture du livre :

Je me souviens d'une longue conversation, en octobre 1938, avec Sartre qui, tout antifasciste et antihitlérien qu'il était [...], n'acceptait pas la diplomatie des antimunichois dans la mesure où elle entraînait ou pouvait entraîner la guerre, c'est-à-dire la mort des autres. Il refusait de disposer de leur vie. Ce qui est frappant, c'est que *Le Sursis* ne présente aucun munichois en « héros positif », aucun qui ait été favorable aux accords de Munich pour des raisons moralement ou politiquement valables<sup>266</sup>.

Munichois ou antimunichois, partisan du régime hitlérien ou des démocraties européennes, aucun personnage sartrien n'assume un rôle exemplaire. Sur le plan moral non plus, du reste : même Gomez, le peintre espagnol qui s'est engagé dès les premières heures de la Guerre d'Espagne du côté des républicains et qui semble posséder toutes les qualités du héros malrucien<sup>267</sup> (détermination, courage, convictions politiques fortes alliées à un certain panache) ne saurait proposer une alternative satisfaisante à Mathieu, intellectuel rongé d'incertitudes et de doutes. La plongée dans l'intériorité de ce personnage qui se complaît dans le rôle du guerrier, ou plus exactement de l'aventurier, suffit à fissurer l'image du héros : « Gomez pensait : “Je suis fort, j'aime la vie, et je ne la crains pas, j'aime le luxe et je vais

---

<sup>266</sup> R. Aron, *Histoire et dialectique de la violence* (Paris : Gallimard, 1973), cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1987.

<sup>267</sup> La référence à Lopez, personnage de *L'Espoir*, est explicite dans l'ouverture de *La Mort dans l'âme*, lorsque Gomez évoque avec un journaliste américain, Ritchie, le rôle de l'art dans les bouleversements sociaux et s'interroge sur l'existence d'un art proprement révolutionnaire, faisant ainsi écho à une célèbre page du roman de Malraux. G. Idt a bien montré que la référence à Malraux était moins ici, de la part de Sartre, un hommage qu'une « réponse » : « D'abord, il situe la scène en Amérique, et non plus en Espagne, construit une image caricaturale de l'Américain, et relativise les événements européens. D'autre part, sa dévotion pour l'art est plus radicale : Malraux croit simplement à la possibilité d'un art révolutionnaire ; tandis que la *Mort dans l'âme* sert de brouillon à une phrase célèbre de Sartre : “Si la peinture n'est pas tout, c'est une rigolade” deviendra en 1960 “Si la littérature n'est pas tout, elle ne vaut pas une heure de peine” » (G. Idt, art. cit., p. 173-174).



retrouver la misère et la faim, je sais ce que je veux, je sais pourquoi je me bats, je commande et l'on m'obéit, j'ai renoncé à tout, à la peinture, à la gloire et je suis comblé" » (327). « Romanesque », Gomez ? Pour Mathieu, sûrement, pour Sartre, cela est moins sûr, puisque c'est bien à l'intellectuel qui s'interroge qu'il confie le rôle de protagoniste de son livre, allant jusqu'à le qualifier précisément de « romanque » par le biais d'Odette (34). Peu de place, en somme, pour l'engagement malrucien dans le roman sartrien<sup>268</sup>.

Brunet, le militant communiste qui incarne, en contre-point de Gomez l'aventurier, une autre tentation de Mathieu, celle de l'engagement politique, ne joue pas non plus à son égard un rôle de modèle. Les premières pages du *Sursis* nous présentent un Brunet qui peine à concilier le bourgeois qu'il fut, et qu'il reste encore, avec le communiste frère des ouvriers qu'il voudrait être : « *Intellectuel. Bourgeois. Séparé pour toujours. J'aurai beau faire, nous n'aurons jamais les mêmes souvenirs* » (23). Quand il est mentionné, l'engagement des personnages ne donne donc lieu à aucune valorisation positive et ne saurait servir de frontière entre les deux pôles antagoniques qui structureraient le récit.

De cette absence de bipolarisation axiologique découle l'impossibilité du récit de figurer des parcours d'apprentissage exemplaires, positifs ou négatifs. *Le Sursis* est le roman de l'attente et des faux espoirs : après avoir cru à l'imminence de la guerre et subi de plein fouet le reflux de l'histoire, la majeure partie des personnages se retrouvent à la fin du récit livrés à eux-mêmes, avec le sentiment amer d'avoir laissé passer l'occasion de se révéler : la pathétique rébellion de Philippe, qui se voulait déserteur, n'a plus aucun sens, la velléité d'engagement de Boris ne trouve pas d'issue, Mathieu se sent libre, certes, mais « pour rien » (408). Comme le souligne Sartre, les deux premiers tomes du cycle constituent « l'inventaire des libertés fausses, mutilées, incomplètes, une description des apories de la liberté<sup>269</sup> ».

---

<sup>268</sup> Ce que reproche Sartre au héros malrucien – et sans doute à son auteur – c'est un certain romantisme de l'action, autrement dit une certaine « gratuité », comme le laissait pressentir la référence intertextuelle à *L'Espoir* citée ci-dessus, et comme l'auteur l'avance lui-même dans un article publié dans le magazine américain *Vogue* en juillet 1945 sous le titre « New Writing in France » : « L'écrivain d'avant-guerre qui est le mieux adapté au présent et qui reprendra tout naturellement sa place d'honneur à nos yeux est André Malraux, qui n'a rien publié en France depuis cinq ans, qui a commandé un groupe de maquisards, qui a combattu en Allemagne. Lui aussi [comme Camus] a montré l'homme affrontant la mort et la torture jusqu'aux limites de son courage et de sa liberté. Pourtant Malraux est un romantique de l'action ; ses engagements volontaires ont toujours été un peu gratuits – on pourrait dire qu'il lui importe presque uniquement de braver la mort et le Mal, et que le but final lui est indifférent ». Au romantisme flamboyant de Malraux, Sartre oppose dans la suite de son article « l'humilité » de Camus, particulièrement bien illustrée, selon lui, dans *La Peste*, et vers lequel va sa préférence : « c'est cette croyance en l'action austère, modeste et utile qui distingue Camus et sa génération de Malraux ». (J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., article traduit sous le titre « Nouvelle littérature en France », p. 1920.).

<sup>269</sup> J.-P. Sartre, « Entretien avec Christian Grisoli », art. cit., p. 1915.

Et pourtant, d'un tome à l'autre, et même du début à la fin du *Sursis*, les personnages ont évolué : Sartre reconnaît que si Mathieu n'a pas « progressé », il a tout de même dépassé une étape importante, « il a achevé de se libérer de son passé. Quand le sursis s'achève, ses affaires sont en ordre, son compte est réglé. Marcelle ne pèse plus dans sa vie. Il a préféré à Ivich une fille de rencontre. Il est seul, prêt pour sa liberté<sup>270</sup> ». M. Blanchot a souligné l'importance de la scène où Mathieu, sur le Pont-Neuf, découvre cette liberté qu'il a cherchée en vain, qu'il voulait rencontrer dans un acte spécial ou un moment exceptionnel : « Cette liberté, je l'ai cherchée bien loin ; elle était si proche que je ne pouvais pas la voir, que je ne peux pas la toucher, elle n'était que moi. Je suis ma liberté. [...] Hors du monde, hors du passé, hors de moi-même : la liberté c'est l'exil et je suis condamné à être libre » (408). Cette révélation, loin de mettre un terme à la quête entreprise dès *L'Âge de raison*, est un nouveau point de départ, une nouvelle source d'angoisse pour le personnage : « Et qu'est-ce que je vais faire de toute cette liberté ? Qu'est-ce que je vais faire de moi ? [...] Je suis libre pour rien » (408). Dès lors, comme l'indique M. Blanchot, il s'agit de savoir si Mathieu, connaissant « le sens de sa liberté, inaliénable, toujours présente », va la « revendiquer, s'en charger complètement et l'affirmer dans le monde, en agissant de telle sorte qu'elle puisse se choisir elle-même et poser les situations ainsi atteintes comme situations de liberté<sup>271</sup> ». Bref, la question qui se pose est celle de savoir si, parvenu au seuil de l'engagement, c'est-à-dire à la conscience de sa liberté, Mathieu va ou non le franchir.

Une tension analogue caractérise la trajectoire de Daniel, l'ami de Mathieu. Lui connaît aussi une « révélation » au cours du roman : celle d'exister, non pas sous le regard de l'histoire, comme Mathieu, mais sous celui de Dieu. Mathieu se reconnaît libre tandis que Daniel se découvre mauvais. Tous deux cherchent alors à donner un sens à leur vie à partir de cette nouvelle identité. L'intention de Sartre était bien de laisser ses personnages « en suspens », d'interdire un « sens absolu, pour toujours fixé, de leur conduite<sup>272</sup> ». Il n'empêche que le parcours de Mathieu, de Daniel, mais aussi de toutes les autres figures du roman reste à jamais inachevé, Sartre n'ayant jamais porté à leur terme *Les Chemins de la liberté*.

On sait que les raisons qui ont poussé l'écrivain à délaisser son projet romanesque, au beau milieu du quatrième tome, intitulé *Drôle d'amitié*, sont nombreuses et mal éclaircies : d'une part, la brusque promotion de l'auteur de *La Nausée* au rang de chef d'école, maître à

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 1915-1916.

<sup>271</sup> M. Blanchot, « Les romans de Sartre », *op. cit.*, p. 21.

<sup>272</sup> J.-P. Sartre, « Entretien avec C. Grisoli », *art. cit.*, p. 1916.

penser de toute une génération au lendemain de la guerre, entraîne, comme le souligne M. Contat, « une véritable réquisition de sa propre production à des tâches immédiates<sup>273</sup> », la rédaction du roman se voyant alors continuellement différée ; d'autre part, l'esprit de la Résistance qui imprègne la morale de Sartre et devait mener les personnages de son roman à assumer leur liberté, a cessé de coïncider avec les nécessités d'un présent caractérisé par la politique des blocs. Le décalage entre le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation, qui s'est accru au fil des tomes, devient pour Sartre impossible à combler.

Mais il est sans doute une autre hypothèse, suggérée du reste par S. de Beauvoir, selon laquelle Sartre ne s'intéresserait au devenir de ses personnages que dans la mesure où ceux-ci sont des hommes qui cherchent à s'engager, et non pas des hommes engagés. Mathieu, laissé pour mort à la fin de la première partie de *La Mort dans l'âme*, au moment de la débâcle de 1940, était censé réapparaître dans le dernier tome intitulé *Dernière chance* : tout laisse à supposer que le personnage aurait enfin posé les choix responsables qu'il avait jusqu'à présent contournés et qu'il les aurait pleinement assumés. Or un tel personnage débarrassé de ses doutes et assuré de ses convictions n'intéressait plus Sartre. C'est plutôt le « moment critique » de l'histoire des personnages, moment qui avait déjà eu lieu à la fin des quatre tomes, qui passionnait l'auteur des *Chemins de la liberté* :

Pour ses héros, à la fin de *Drôle d'amitié*, les jeux étaient faits : le moment critique de leur histoire, c'est celui où Daniel embrasse avec emportement le mal, où Mathieu en vient à ne plus supporter le vide de sa liberté, où Brunet brise des os dans sa tête ; il ne restait à Sartre qu'à cueillir des fruits délicatement mûris ; il préfère défricher labourer, planter<sup>274</sup>.

Si l'on en croit les propos de S. de Beauvoir dans *La Force des choses*, le parcours moral et philosophique de Mathieu, tel que Sartre l'avait imaginé dans *La Dernière chance*, devait être inverse à celui de Brunet, mais aboutir au même résultat : si Mathieu, prisonnier des Allemands, faisait l'expérience de la solidarité, d'abord au camp, puis dans la Résistance, Brunet, au contraire, ne pouvait plus, après avoir découvert sa subjectivité durant sa captivité, reprendre son activité de militant, alors même qu'il s'était évadé et qu'il avait rejoint Paris. « Partis, l'un de l'aliénation à la Cause, l'autre de la liberté abstraite, Brunet et Mathieu,

---

<sup>273</sup> M. Contat, « Notice des *Chemins de la liberté* », dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.* [p. 1859-1882], p. 1870.

<sup>274</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses*, cité dans M. Contat, « Notice de *Drôle d'amitié* » [2104-2107], *ibid.*, p. 2105.

incarnaient tous deux l'authentique homme d'action tel que Sartre le concevait<sup>275</sup> » et, ajoutons-nous, faisaient ainsi l'expérience d'un engagement librement consenti et assumé.

La double impossibilité de Sartre de faire de Mathieu un héros ou de Brunet un militant sans failles<sup>276</sup> tiendrait finalement à son refus de faire un roman pleinement « positif », et c'est dans cette réticence que se tiendrait la principale différence entre le roman à thèse et le roman engagé au sens sartrien du terme, qu'il faudrait d'ailleurs plutôt appeler le « roman de l'engagement », pour souligner le caractère progressif d'un récit et d'un parcours qui ne parviennent pas à terme. L'hypothèse selon laquelle la nature même du projet romanesque de Sartre se heurtait à la possibilité d'une conclusion « positive » est particulièrement bien développée par M. Contat :

Tant qu'il s'est agi de décrire des libertés aliénées et s'enfermant dans les pièges de la mauvaise foi, le roman progressait selon une logique critique qui ne trouvait aucun obstacle dans la matière romanesque elle-même [...]. Mais le projet de Sartre comportait, au-delà, une phase positive, affirmative, constructive [...]. On sait le danger de la littérature constructive : il est de verser dans la littérature édifiante. Et en effet, à montrer des personnages qui coïncident avec leur liberté on risque bien, dans un monde où l'aliénation est le lot commun, de les donner en exemple et de paraître moraliser à partir d'eux. Le tempérament philosophique et littéraire de Sartre est trop radicalement critique pour pouvoir s'épanouir dans la positivité. Pour que la liberté continue à s'affirmer comme une exigence plutôt que comme un donné, le roman de la liberté se devait de rester inachevé et ouvert, et c'est sans doute ce qui en fait la force et l'authenticité : les jeux ne sont pas faits, la partie est suspendue, au lecteur de la relancer pour son compte. La liberté ne s'atteint pas comme un but, elle est le chemin lui-même<sup>277</sup>.

Ces propos vont sans aucun doute dans le sens du refus du roman à thèse professé par le théoricien de *Qu'est-ce que la littérature ?*. Cependant, une réserve s'impose dès lors qu'on est tenté de déduire du refus – ou de l'impossibilité – « philosophique » de Sartre d'affirmer une quelconque vérité définitive l'irréductibilité radicale du roman sartrien au roman à thèse. Car pourquoi ne pas penser que l'idée avancée par M. Contat selon laquelle « la liberté ne

---

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> Nous avons montré ailleurs que Brunet, le militant, ne joue un rôle de premier plan dans le récit qu'à partir du moment où il doute de ses convictions (dans la deuxième partie de *La Mort dans l'âme* et dans *Drôle d'amitié*) et que, tout comme Mathieu, il disparaît au moment même où son engagement militant pourrait laisser place à un engagement authentique, assumé, réfléchi, et non imposé du dehors : comme si le militant engagé, au même titre que le militant du roman à thèse, constituait l'aporie du roman sartrien. Nous renvoyons à notre intervention intitulée « La figure du militant dans *Les Chemins de la liberté* : l'aporie de l'engagement sartrien », prononcée à l'occasion du colloque *Militant et partis politiques dans la fiction française*, tenu à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle en janvier 2007 (à paraître dans les Actes du colloque).

<sup>277</sup> M. Contat, « Notice des *Chemins de la liberté* », *op. cit.*, p. 1882-1883.

s'atteint pas comme but, elle est le chemin lui-même » ne constitue pas la leçon finale des *Chemins de la liberté* ? Quelle meilleure démonstration de la thèse que l'inachèvement même du cycle ?

Le roman sartrien entretient ainsi des rapports ambigus avec le roman à thèse. Si sa structure n'est ni celle du récit antagonique ni celle du roman d'apprentissage exemplaire, s'il ne présente la trace d'aucun « système de valeurs inambigu, dualiste », selon les termes de S. R. Suleiman, il se caractérise néanmoins par une forte tension téléologique, c'est-à-dire que le récit « est déterminé par une fin qui lui préexiste et la dépasse<sup>278</sup> ». Sartre dévoile lui-même au lecteur l'horizon vers lequel tend le cycle dès son « Prière d'insérer » :

Mon propos est d'écrire un roman sur la liberté. J'ai voulu retracer le chemin qu'ont suivi quelques personnes et quelques groupes sociaux entre 1938 et 1944. Ce chemin les conduira jusqu'à la libération de Paris, non point peut-être jusqu'à la leur propre. Mais j'espère du moins faire pressentir par-delà ce temps où il faut bien que je m'arrête, quelles sont les conditions d'une délivrance totale<sup>279</sup>.

De fait, comme le souligne M. Blanchot qui emploie le même terme que Sartre, le lecteur « pressent » que l'expérience décrite « est probablement liée à une morale » et que les chemins que nous fait suivre l'auteur « se dirigent vers une fin qu'il nous recommande ou un but définitif qu'il nous indique<sup>280</sup> ». Cette capacité « à faire sentir », Sartre la louait chez Dos Passos parce qu'elle allait de pair avec une absence de « dire<sup>281</sup> ». Mais il n'est pas certain que Sartre soit parvenu à faire tenir ensemble les deux termes de l'équation, à faire sentir sans démontrer. D'autre part, comme le roman à thèse, le roman sartrien possède un intertexte doctrinal, en l'occurrence la philosophie existentialiste, qui détermine l'orientation du roman<sup>282</sup>. Cependant, on ne saurait affirmer, comme le fait S. R. Suleiman à propos du roman à thèse, que cette doctrine est porteuse de valeurs et encore moins d'une règle d'action univoque adressée au lecteur.

---

<sup>278</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 70.

<sup>279</sup> J.-P. Sartre, « Prière d'insérer », *op. cit.*, p. 1913.

<sup>280</sup> M. Blanchot, à propos de la fin du *Sursis* : « Aussi pressentons-nous que Mathieu est lui aussi au seuil d'une nouvelle journée et peut-être au seuil d'une morale. Mais c'est la fin du livre, et nous ne savons plus rien. » (« Les romans de Sartre », art. cit., p. 21-22.)

<sup>281</sup> Nous renvoyons à la p. 67 de notre travail.

<sup>282</sup> Certains épisodes du roman, et notamment le passage cité ci-dessus où Mathieu prend conscience de sa liberté au bord du Pont-Neuf, renvoient explicitement aux pages de *L'Être et le Néant*, écrit en 1941-1942.

Inscrite au cœur même du roman sartrien, la pluralité est bien ce qui distingue, en dernière instance, l'œuvre de l'écrivain du roman à thèse. En effet, cette pluralité non seulement est voulue, déterminant des procédés de narration spécifiques (le simultanésisme et la multiplication des points de vue, que nous analyserons plus loin) mais fait encore partie du projet métaphysique de l'auteur : représenter des individus pris au piège de leur liberté dans un monde de contingences, où tout choix est possible et en même temps irréversible. C'est bien en tant que forme-sens, où la technique romanesque est indissociable de l'intention philosophique, que le roman engagé sartrien doit à présent être analysé.

### 2.1.3 Le roman engagé sartrien : un roman de situation

Pendant la bonace trompeuse des années 37-38, il y avait des gens qui pouvaient encore garder l'illusion, en certains milieux, d'avoir une histoire individuelle bien cloisonnée, bien étanche. C'est pourquoi j'ai choisi de raconter *L'Âge de raison* comme on le fait d'ordinaire, en montrant seulement les relations de quelques individus. Mais avec les journées de septembre 1938, les cloisons s'effondrent. L'individu, sans cesser d'être une monade, se sent engagé dans une partie qui le dépasse. Il demeure un point de vue sur le monde, mais il se surprend en voie de généralisation et de dissolution. C'est une monade qui fait eau, qui ne cessera plus de faire eau. Pour rendre compte de l'ambiguïté de cette condition, j'ai dû avoir recours au « grand écran ». [...] J'ai tenté de tirer profit des recherches techniques qu'ont faites certains romanciers de la simultanésité tels Dos Passos et Virginia Woolf ...<sup>283</sup>.

Dans son « Prière d'insérer », Sartre lie donc expressément procédés de narration et propos philosophique, assumant ainsi le rôle qu'il attribue au critique dans son article consacré à la temporalité chez Faulkner : « une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là<sup>284</sup> ». La technique romanesque à l'œuvre dans *Le Sursis* est connue et correspond point par point à celle préconisée par l'auteur dans *Qu'est-ce que la littérature ?* quand il s'agit de définir la technique du « roman de situation », le plus « approprié à notre époque » : une narration « sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants », fonctionnant sur le principe d'une « relativité généralisée » qui fait qu'aucune des consciences présentées tour à

---

<sup>283</sup> J.-P. Sartre, « Prière d'insérer », *op. cit.*, p. 1911-1913.

<sup>284</sup> J.-P. Sartre, « À propos de *Le Bruit et la fureur* : la temporalité chez Faulkner », dans *Critiques littéraires (Situations, I)*, *op. cit.* [ p. 65-75], p. 66.

tour n'a de point de vue privilégié sur les autres, sur soi et les événements<sup>285</sup>. Par rapport au premier tome, *Le Sursis* procède non seulement par élargissement spatial et multiplication des personnages, mais également par élongation temporelle et accélération du rythme narratif et du passage d'une conscience à une autre. L'effet de simultanéité résulte à la fois de la rapidité de la succession des points de vue et du lien extrêmement serré qui associe ces derniers les uns aux autres, selon un procédé qui relève moins, comme on l'a souvent dit, du « fondu enchaîné » cinématographique que de l'esthétique du « montage par attraction<sup>286</sup> ». Cette technique, définie et mise en œuvre par Eisenstein, elle-même héritée de l'esthétique symboliste des correspondances, consiste à relier deux séquences au moyen d'éléments associatifs qui, dans *Le Sursis*, sont extrêmement inventifs et variés.

Les deux aspects de la technique sartrienne (une narration sans « narrateurs internes ni témoins tout-connaissants » et le simultanésisme) répondent à la fois à un souci de nature esthétique et à un impératif d'ordre moral. L'attaque contre le narrateur omniscient, qui prendrait à l'égard de ses personnages le « point de vue de Dieu », avait été lancée par Sartre dès 1939 dans son célèbre article « M. François Mauriac et la liberté<sup>287</sup> ». La tradition du narrateur démiurge y était contestée au motif que, nuisant à la liberté des personnages, elle transformait ces derniers en « choses ». Quand il écrit le *Sursis*, Sartre se trouve acculé à tirer les conséquences pratiques de son raisonnement : comment donner une représentation juste de la guerre, cet impensable qui, comme le dit Pascal de l'univers, « est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part<sup>288</sup> », si l'on refuse le point de vue de Dieu<sup>289</sup> ? La solution de Sartre, qui consiste à multiplier à l'infini le point de vue de Fabrice à Waterloo,

<sup>285</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>286</sup> M. Contat, « Notice du *Sursis* », dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, *op. cit.* [1963-1971], p. 1967-1968. J.-P. Morel, nomme « montage » le dispositif mis en œuvre par Sartre relevant de la combinaison de plusieurs procédés : « l'agencement de plusieurs lignes d'action » ; « le refus d'un narrateur conventionnel », qui ne remplirait pas ses fonctions habituelles de régie et de commentaire ; l'insertion de « citations, littérales ou déformées » ; le montage de « voix narratives ». L'auteur relativise également la référence au montage cinématographique, soulignant notamment le fait que, dès que la comparaison entre roman et cinéma quitte le terrain du montage d'actions, elle perd de sa pertinence : « le montage d'actes de paroles, de citations ou de voix narratives n'a pas d'équivalent véritable au cinéma. » (J.-P. Morel, « “Carrefour multiple” : roman et montage dans *Le Sursis* », dans J.-F. Louette (dir.), *Sartre écrivain*. Paris : Eurédit, 2005 [p. 101-123], p. 115). C'est donc du côté des romanciers, plus que des cinéastes, que J.-P. Morel cherche les inspirateurs du montage sartrien : Dos Passos, bien sûr, mais aussi Faulkner et, de façon plus surprenante, Joyce. Nous reviendrons sur ces références littéraires dans notre troisième chapitre, auxquelles on ajoutera un exemple français, celui de Jules Romains, qui a recours au simultanésisme dans son roman *Le Drapeau noir*.

<sup>287</sup> J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », *Critiques littéraires (Situations, I)*, *op. cit.*

<sup>288</sup> Cité dans M. Contat, « Notice du *Sursis* », *op. cit.*, p. 1964.

<sup>289</sup> On trouve dans *Le Sursis* des échos explicites de cette interrogation dans de nombreux monologues intérieurs de Mathieu, et notamment dans celui-ci, p. 367 : « [La guerre] est là, elle est partout, c'est la totalité de toutes mes pensées, de toutes les paroles d'Hitler, de tous les actes de Gomez : mais personne n'est là pour faire le total. Elle n'existe que pour Dieu. Mais Dieu n'existe pas. Et pourtant la guerre existe. »

se trouve d'abord motivée par des fins esthétiques : fonder l'existence romanesque (« Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'il soient libres », écrit-il dans son article sur Mauriac<sup>290</sup>) et donner l'image la plus fidèle possible de cette « totalité détotalisée<sup>291</sup> » qu'est la guerre.

Implicitement préconisée dans *Situations, I*, la technique du « sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants » est ouvertement recommandée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et se trouve alors justifiée non plus par des fins esthétiques mais par la fonction morale assignée au romancier en 1947 (rendre compte de son époque) qui elle-même découle d'une mutation de la situation historique de la société. Le refus de l'omniscience du narrateur, imputable au seul écrivain Sartre dans l'article consacré à Mauriac, se présente ainsi désormais comme une incongruité, un anachronisme dans « un système en pleine évolution », qui ne connaît que des « mouvements relatifs<sup>292</sup> ». Bref, une impossibilité de type historique qui dépasse le domaine strictement littéraire et qui a débuté, selon Sartre, dès 1930 :

Au lieu que nos prédécesseurs croyaient se tenir en dehors de l'histoire et s'étaient élevés d'un coup d'aile à des cimes d'où ils jugeaient les coups en vérité, les circonstances nous avaient replongés dans notre temps : comment donc eussions-nous pu le voir d'ensemble, puisque nous étions dedans ? Puisque nous étions *situés*, les seuls romans que nous puissions songer à écrire étaient des romans de *situation*, sans narrateurs internes ni témoins tous-puissants<sup>293</sup>.

Que s'est-il passé à cette époque ? Les Français, nous dit Sartre, ont découvert leur historicité :

À partir de 1930, la crise mondiale, l'avènement du nazisme, les événements de Chine, la guerre d'Espagne nous ouvrirent les yeux ; il nous parut que le sol allait manquer sous nos pas et, tout à coup, *pour nous aussi* le grand escamotage historique commença : ces premières années de la grande Paix mondiale, il fallait les envisager soudain comme les dernières de l'entre-deux-guerres ; chaque promesse que nous avions saluée au passage, il fallait y voir une menace, chaque journée que nous avions vécue découvrait son vrai visage : nous nous y étions abandonnés sans défiance et elle nous acheminait vers une nouvelle guerre avec une rapidité secrète, avec une rigueur cachée sous des airs nonchalants [...]. Du coup nous nous sentîmes brusquement *situés* [...]. L'historicité reflua sur nous ; dans tout ce que nous touchions, dans l'air que nous respirions, dans la page que nous lisions, dans

---

<sup>290</sup> J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », *op. cit.*, p. 34.

<sup>291</sup> M. Contat, « Notice du *Sursis* », *op. cit.*, p. 1964.

<sup>292</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>293</sup> *Ibid.*



celle que nous écrivions, dans l'amour même, nous découvriions comme un goût d'histoire, c'est-à-dire un mélange amer d'absolu et de transitoire<sup>294</sup>.

Ce changement de perspective, c'est l'objet même du *Sursis* et l'on retrouve dans la bouche de Mathieu des considérations sur le sentiment d'avoir été trompé sur son avenir, sur la présence insidieuse de la guerre dans les moindres gestes du quotidien qui font directement écho aux propos cités de Sartre : « C'était un faux avenir. Tout ce qu'on a vécu depuis vingt ans, on l'a vécu à faux. Nous étions appliqués et sérieux, nous essayions de comprendre et voilà : ces belles journées avaient un avenir secret et noir, elles nous trompaient, la guerre d'aujourd'hui, la nouvelle Grande Guerre nous les volait par en dessous. Nous étions cocus sans le savoir » (98).

*Le Sursis* est donc bien ce roman engagé, au sens de roman de situation, que Sartre préconise et considère même comme le seul possible dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. Il en constituerait même la réalisation la plus parfaite, ayant précisément pour sujet la découverte de l'historicité et visant, par le biais des techniques romanesques évoquées ci-dessus, à « rendre à l'événement sa brutale fraîcheur, son ambiguïté, son imprévisibilité<sup>295</sup> ». Le refus d'axiologisation, tout comme celui de l'autorité fictive caractéristique du roman à thèse, résulte donc de la prédilection de Sartre pour ce qu'il nomme dans une note « le réalisme brut de la subjectivité sans médiation ni distance<sup>296</sup> », hérité de Joyce, et qui lui semble l'unique moyen valable de transposer dans la littérature l'expérience existentielle du reflux de l'histoire : « Nous souhaitons que nos livres se tinsent tout seuls en l'air, [...] que nos livres existassent à la façon des choses, des plantes, des événements et non d'abord comme des produits de l'homme ; nous voulions chasser la Providence de nos ouvrages comme nous l'avions chassée de notre monde<sup>297</sup> ».

Ce n'est donc pas seulement la nature intrinsèquement philosophique du projet sartrien qui exclut toute possibilité d'une conclusion définitive, c'est encore la technique romanesque elle-même (une forme-sens qui réunit dans une relation de nécessité réciproque contenu théorique et expression littéraire) qui interdit toute inclusion du roman sartrien dans le genre à thèse. Malgré tout, nous avons montré que certains éléments propres au roman à thèse étaient reconnaissables dans *Le Sursis* : outre la présence d'un intertexte doctrinal et d'une orientation téléologique du récit qui tend à faire des premiers tomes les prolégomènes de

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 212-214.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 228 (nous soulignons).

l'engagement proprement dit, on décèle une volonté de démonstration évidente que la technique du réalisme brut ne parvient pas à effacer complètement. Ne serait-ce que parce que celle-ci, est-il besoin de le rappeler, est littéralement impraticable : la disparition totale de l'auteur derrière ses personnages, l'objectivité complète, la transcription brute de la réalité humaine sont impossibles dans le roman qui, comme n'importe quelle forme d'art, est stylisation, c'est-à-dire qu'il se fonde sur le choix d'éléments jugés significatifs.

Cette stylisation, Sartre n'y échappe pas plus qu'un autre et la reconnaît même comme inévitable, voire indispensable<sup>298</sup>. Jean-Louis Curtis, dès 1950, avait bien montré que, à plusieurs reprises, Sartre dérogeait à ses propres principes de « non-intervention » dans la liberté des personnages pour orienter le jugement ou la compréhension du lecteur<sup>299</sup>. Cinquante ans plus tard, Jean-Pierre Morel insiste sur le fait que « si *Le Sursis* élimine [...] toute régie et tout commentaire, fonctions ordinaires et longtemps tenues pour indispensables du narrateur de romans [...], il n'est pas dépourvu de médiation narrative pour autant<sup>300</sup> ». Le critique voit ainsi dans les points de repère donnés au lecteur (les indications horaires, la reprise, tout au long du roman, de la ligne d'action principale, celle des négociations de Godesberg et de motifs tels que l'attente et la hantise de la guerre) des indices du fait qu'« une conscience est à l'œuvre, capable de saisir, malgré la multiplication et la dissociation des trajectoires individuelles que le montage combine, la présence d'attitudes collectives<sup>301</sup> ».

Mais le montage dévoile aussi l'intention critique, polémique ou parodique de celui qui l'élabore, et J.-P. Morel trouve des traces d'une intervention du narrateur « jusque dans les sauts de scène ou les simulacres de transition », relevant que ceux-ci sont « la plupart du temps drôles, malicieux mordants, agressifs, bref tout sauf “techniques”<sup>302</sup> ». Nous n'en citerons qu'un exemple, situé au début du roman :

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 306 : « Le fait de consacrer un livre à vingt-quatre heures plutôt qu'à une, à une heure plutôt qu'à une minute, implique l'intervention de l'auteur et un choix transcendant. Il faudra alors masquer ce choix par des procédés purement esthétiques, construire des trompe-l'oeil et, comme on voit toujours en art, mentir pour être vrai. »

<sup>299</sup> J.-L. Curtis, « Sartre et le roman » [Paris : Julliard, *Haute École*, 1950], repris dans M. Contat (dir.), *Sartre, op. cit.*, p. 28-52. Le critique dénonce « le subterfuge essentiel de la méthode romanesque sartrienne, lequel consiste à masquer perpétuellement le choix et à présenter comme transposition brute des données immédiates ce qui est re-création plus ou moins stylisée de la réalité » (p. 50).

<sup>300</sup> J.-P. Morel, « “Carrefour multiple” : roman et montage dans *Le Sursis* », art. cit., p. 110-111.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

Horace et Neville s'inclinèrent, ils descendirent l'escalier, la voix cérémonieuse, craintive, cassée, civilisée résonnait encore à leurs oreilles et Maurice regardait les chairs douces, usées et civilisées des vieillards et des femmes, il pensait avec dégoût qu'il faudrait les saigner. (18)

La conjonction de coordination « et » met sur le même plan l'entretien des diplomates anglais, qui cherchent à éviter la guerre avec Hitler, et la pensée du mécano de Saint-Ouen, qui espère que celle-ci coïncidera avec une lutte révolutionnaire signant la défaite des ennemis du prolétariat qui défilent sous ses yeux rue Royale. Comme le remarque J.-P. Morel, « la répétition de l'adjectif “civilisé” et la mention des vieillards, avec une inflexion nettement péjorative dans le second cas, montre que les deux segments d'action ne font pas que coïncider dans le temps, ils sont en relation polémique<sup>303</sup> ». Deux points de vue opposés sur les événements sont accolés, mettant en relief la frilosité des uns et les rêves violents des autres. Dans cette perspective, le narrateur du *Sursis*, le « monteur » est bien « l'un des avatars du narrateur, non la disparition de celui-ci<sup>304</sup> ».

Il arrive même à Sartre de parodier, comme par surenchère, sa propre position de narrateur tout-connaissant qui se dissimule comme tel. C'est le cas lors de la présentation humoristique de François Hannequin, qui mêle informations civiles, conjugales, médicales et psychanalytiques :

À onze heures quarante-cinq, François Hannequin, pharmacien de première classe à Saint-Flour, un mètre soixante-dix, nez droit, front moyen, strabisme léger, barbe en collier, forte odeur de la bouche et des poils du sexe, entérite chronique jusqu'à sept ans, complexe d'Édipe liquidé aux environs de la treizième année, baccalauréat à dix-sept ans, masturbation jusqu'au service militaire à raison de deux ou trois pollutions par semaine, lecteur du *Temps* et du *Matin* (par abonnement), époux sans enfants de Dieulafoy, Espérance, catholique pratiquant à raison de deux ou trois communions par trimestre, monta au premier étage, entra dans la chambre nuptiale où sa femme essayait un chapeau et dit : « C'est bien ce que je te disais, ils appellent les fascicules 2 » (130).

De telles échappées laissent soupçonner d'autres systèmes d'oppositions idéologiques, qui, aussi souterrains soient-ils, n'en sont pas moins présents, affleurant dans le texte sous une forme ludique en tant que stéréotypes ironiquement donnés comme tels : c'est le cas notamment des attitudes et propos convenus des personnages « bourgeois » du roman, comme Jacques, le frère de Mathieu, ou encore Philippe, qui incarne, outre le cliché du jeune homme

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 114.

de bonne famille, pâle et efféminé, amoureux de sa mère et jaloux de son beau-père, les naïvetés de l'idéalisme romantique, littéraire et politique, celui-là même que Sartre condamnait avec fermeté dans *Qu'est-ce que la littérature ?*.

Mais mises à part ces transgressions délibérées d'une loi qu'il s'est lui-même imposée, Sartre ne parvient pas toujours à échapper à « la fatalité d'un point de vue<sup>305</sup> » transcendant et ce, comme l'indique M. Blanchot, même lorsque les techniques du simultanésisme et du réalisme brut sont appliquées :

Nous avons l'impression que le récit, pendant le temps même qu'il s'ordonne exclusivement autour de tel ou tel personnage, a vaguement conscience de s'ordonner aussi autour d'un immense ensemble [...]. Pour tout dire, il s'agit d'une sorte de métempsychose narrative, d'une série d'avatars où la narration plonge, meurt et ressuscite dans une transmigration sans fin, comme une conscience semi-divine qui ne saurait être vraie et réelle que dans la totalité de ses incarnations et pourtant ne se présente jamais que sous une forme ridiculement fragmentaire<sup>306</sup>.

J.-L. Curtis affirme quant à lui que, en dépit des intentions de l'auteur de présenter ses personnages comme « autant de consciences inviolées et imprévisibles<sup>307</sup> », Mathieu, Brunet et Daniel sont sans mystères pour le lecteur : « Comment ne pas flairer à chaque instant que leur créateur les a prévues de longue date, d'alpha à oméga, de la veulerie à l'engagement (Mathieu), de l'abjection au cynisme triomphant (Daniel), de la quiétude dans le sein du Parti à l'angoisse parmi les hommes (Brunet) ?<sup>308</sup> ». Ce que n'avait pas en revanche prévu J.-L. Curtis, c'était que Sartre lui-même n'assumerait pas sa volonté de démonstration jusqu'à son terme, c'est-à-dire jusqu'à l'affirmation pure et simple d'une thèse.

Derrière la pluralité apparente du roman sartrien se ferait ainsi jour une dualité fondamentale, à l'origine des contradictions et ambiguïtés relevées ci-dessus : celle qui déchire l'écrivain entre volonté abstraite de démonstration et désir de donner la liberté, et donc la vie, à ses personnages, d'être en somme, comme le dit J.-L. Curtis, « à la fois Husserl et Dos Passos<sup>309</sup> » au sein du même livre. Cette dualité, on l'a vu, semble intrinsèque au projet

---

<sup>305</sup> M. Blanchot, « Les romans de Sartre », *op. cit.*, p. 27.

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> J.-L. Curtis, « Sartre et le roman », art. cit., p. 50.

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 51.

philosophique et romanesque de Sartre, qui conçoit moins l'engagement comme la traduction en actes d'une prise de position d'ordre moral ou idéologique que comme la « conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué », le passage d'un donné, accessible à la spontanéité immédiate (le fait pour chaque individu d'être situé) au « réfléchi<sup>310</sup> ». Le roman engagé sartrien est l'aventure de cette prise de conscience, le romancier ce marionnettiste qui veut dévoiler le monde pour donner au lecteur le désir de le changer, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre : d'où l'ambiguïté d'un récit qui retrace les tâtonnements d'une conquête difficile et propre à chaque personnage tout en laissant entrevoir la finalité de ces recherches, qui raconte une quête spirituelle dont l'objet ne peut se découvrir que dans l'histoire et l'action concrète. Bref, une œuvre essentiellement double, ou plutôt déchirée, entre le questionnement des moyens pratiques et la certitude de la fin abstraite. *Le Sursis*, incarnation fidèle du roman engagé tel que le conçoit l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* peut aussi se lire comme une mise en abyme de la tension irrésolue du projet sartrien : à l'instar de Mathieu qui se trouve libre « pour rien », Sartre s'arrêtera au seuil de l'action engagée, refusant de donner une conclusion positive à son cycle. Tout se passe comme si le texte lui-même mettait en scène le déchirement interne de l'écrivain, exhibant à la fois la tentation du roman à thèse et le refus de cette tentation.

Il nous a semblé voir une tension analogue dans les autres textes du *corpus*, où certains traits du roman à thèse affleurent à la surface du récit pour être aussitôt remis en question. Plus encore que l'oscillation des textes vers le roman à thèse, c'est le procédé d'exposition dont elle fait l'objet qui paraît constituer un point de convergence essentiel entre les œuvres et, peut-être, la spécificité du roman engagé.

## 2.2 L'engagement : une tension inscrite au cœur des textes

Il semble en effet que le déchirement entre la tentation du roman à thèse et son refus soit manifeste, et même exposé, à tous les niveaux du texte : sur le plan de l'histoire racontée et de son sens pour le lecteur, bien moins univoque qu'il n'y paraît ; sur celui des personnages qui, étant jusqu'à la fin du récit en proie au doute, se dérobent de façon plus ou moins affirmée au schéma de l'apprentissage exemplaire ; enfin, sur le plan de l'énonciation, l'écrivain mettant en scène la tension qui l'anime par l'introduction de personnages scripteurs s'interrogeant sur le geste même d'écrire ainsi que par le recours à des procédés propres à

---

<sup>310</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 84.

chaque œuvre – polyphonie, montage, simultanésisme... – qui ont pour effet de remettre en question l'autorité fictive caractéristique du roman à thèse.

### 2.2.1 L'équivoque de l'histoire racontée

Le dernier chapitre du roman de Vittorini paraît ouvrir un horizon proprement idéologique et politique, qui rompt avec la tonalité d'ensemble : après avoir relaté la mort de N2 à la suite de l'affrontement avec Chien Noir, le narrateur met en scène un ouvrier qui commet son premier attentat dans le cadre de la Résistance. Ce coup d'essai est un échec, le jeune homme n'ayant pu se résoudre à tuer le soldat allemand. « J'apprendrai mieux » (« *Imparerò meglio* »), sont ses mots, les derniers du livre. Le message semble alors assez clair : le sort de la Résistance – et peut-être de l'Italie d'après-guerre – est désormais aux mains de la population ouvrière, qui succède aux partisans « intellectuels » dont N2 était le symbole<sup>311</sup> et dont les motivations étaient pour le moins ambivalentes, comme nous l'avons évoqué précédemment.

Pourtant, plusieurs éléments viennent remettre en question le bel optimisme sur lequel s'achève *in extremis* le roman, et en premier lieu la mort de N2 : d'une part parce que celle-ci correspond malgré tout, pour le lecteur de ce récit essentiellement fondé sur les aventures du personnage, à la fin de l'histoire ; d'autre part parce qu'elle contamine, comme par avance, l'entreprise du jeune ouvrier. Ce dernier, à l'instar de N2, laisse ses sentiments personnels prendre le pas sur les impératifs de la lutte collective. S'il n'a pas tué le soldat allemand, c'est parce qu'il l'a trouvé « trop triste » et s'est en quelque sorte identifié à lui : « il avait l'air d'un ouvrier » ; « j'ai été soldat, moi aussi » dit-il pour expliquer son geste (245)<sup>312</sup>. En somme, cet épilogue traduit non seulement ce que V. d'Orlando qualifie un « volontarisme de raccroc<sup>313</sup> » de la part de Vittorini, qui voudrait, au dernier moment, replacer son roman dans une optique communiste, mais est encore sujet à caution : qui nous dit que le souhait de l'ouvrier de s'améliorer ne restera pas un vœu pieu, alors même qu'il met en doute dès la première tentative la légitimité de son action ?

---

<sup>311</sup> Dans la version originale de 1945, Vittorini présentait explicitement N2 comme un intellectuel : « N2 est un intellectuel. [...] Pourquoi a-t-il voulu changer son genre de lutte ? Pourquoi a-t-il changé d'arme ? Pourquoi a-t-il abandonné la plume et pris un revolver ? » (HA, p. 70) / « *Enne 2 è un intellettuale. [...] Perché ha voluto cambiare genere di lotta ? Perché ha voluto cambiare d'arma ? Perché ha lasciato la penna e presa in mano la pistola ?* » (UN, « I Meridiani », *op. cit.*, p. 1221.)

<sup>312</sup> UN, p. 218 : « *Era troppo triste* » ; p. 219 : « *Sembrava un operaio* » ; « *Sono stato soldato anch'io* »

<sup>313</sup> V. d'Orlando, *L'Écriture en accusation*, *op. cit.*, p. 381.

La fin de *La Peste* paraît elle aussi ambiguë. Alors que tous les personnages nous renseignent, chacun à leur manière, sur la façon de lutter contre la peste et sur la nécessité d'un tel combat, le récit de Rieux laisse *in fine* planer un doute sur l'efficacité de l'action. On ne sait pas exactement si l'extinction de l'épidémie est due à l'action des médecins et des formations sanitaires ou au cours naturel de la maladie. Rieux semble en effet dépassé par les événements à la fin du récit, avouant ne « rien comprendre » (238) à la guérison miraculeuse de Grand, qui marque le début du recul de l'épidémie, ni à la mort de Tarrou, qui, elle, contrevient à toutes les statistiques à un moment où le fléau semble vaincu. La peste paraît disparaître moins par effet des coups qui lui sont portés que par un affaiblissement inexplicable :

À la voir manquer des proies toutes désignées, [...] à la voir ainsi s'essouffler ou se précipiter, on eût dit qu'elle se désorganisait par lassitude et énervement, et qu'elle perdait, en même temps que son empire sur elle-même, l'efficacité mathématique et souveraine qui avait été sa force. Le sérum de Castel connaissait, tout à coup, des séries de réussite qui lui avaient été refusées jusque là (244).

Rien n'indique clairement la part jouée par les hommes dans le recul de la maladie, et l'on peut penser que le choix même de la figure du médecin comme symbole du combattant est déjà porteur d'ambiguïté : dans sa lutte contre la mort, le médecin est souvent vaincu, ne pouvant qu'en retarder l'échéance ou diminuer les souffrances du malade. Ce ne sont donc pas les actions des personnages, dont on ne peut jamais garantir l'efficacité face à un fléau qui n'a rien d'humain, ce ne sont pas non plus leurs motivations ou idéaux, qui appartiennent à l'histoire personnelle de chacun d'eux, mais bien la bonne volonté dont ils ont fait preuve qui constitue en dernière instance la leçon de la *Peste* : « Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur des pestiférés, pour laisser au moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans l'homme plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (279). Leçon morale, donc, qui nous renseigne sur ce qu'est l'homme à travers un épisode particulier, étroitement lié, par le biais d'une allégorie, à l'histoire récente.

Or c'est précisément la dimension morale et universelle du récit camusien qui ont été critiquées durant les années qui ont suivi la parution du livre : l'auteur aurait substitué à un mal humain et historiquement situé (le nazisme) un mal abstrait indépendant de la volonté et

de l'histoire humaines (la peste) donnant ainsi, d'une part, une vision déformée de l'histoire et délivrant, d'autre part, ce que Barthes nomme une « morale formelle », c'est-à-dire désincarnée<sup>314</sup>. Barthes n'a pas été le seul à reprocher à Camus de substituer à un mal historique et d'origine humaine un fléau naturel qui ne serait imputable à personne et donc de réduire l'engagement résistant à un geste de solidarité élémentaire et instinctive. On connaît la formule négative de « morale de la Croix-Rouge » que Francis Jeanson<sup>315</sup> appliqua au livre de Camus en 1952, reprenant la critique avancée par Bertrand d'Astorg dans la revue *Esprit* dès 1947 : « Seulement, si tout le monde est en casque blanc ou le petit drapeau à la main, qui fera le coup de feu sur les barricades ? La morale de la Croix-Rouge n'est valable que dans un monde où les violences faites à l'homme ne proviendraient que des éruptions, des inondations, des criquets... ou des rats. Et non des hommes<sup>316</sup>. »

On reprochait en somme à *La Peste* de ne pas être un genre univoque, susceptible d'adresser une règle d'action en conformité avec une doctrine extérieure au roman, en l'occurrence, dans le cas de Barthes, celle du matérialisme historique<sup>317</sup>. Bref, de n'être pas un roman à thèse. Or c'est précisément cette univocité de lecture que refuse Camus, justifiant le choix d'un ennemi sans nom par le fait que, la terreur ayant « plusieurs visages », il n'en a « nommé précisément aucun pour pouvoir mieux les frapper tous<sup>318</sup> » et tout en confirmant pourtant l'importance de la référence historique de son roman : « *La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme [...]. *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la Résistance. Mais assurément, elle n'en est pas moins<sup>319</sup> ».

On ne peut manquer de rapprocher les arguments de Camus aux propos de Sartre énonçant la tâche qui incombe à « l'écrivain de 1947 » dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Nous avons une tâche, c'est de créer une littérature qui réconcilie l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique que je nommerai, faute de mieux, la littérature des grandes circonstances<sup>320</sup> ». Par « absolu métaphysique », Sartre entend la condition humaine saisie

---

<sup>314</sup> R. Barthes, « Réponse de Roland Barthes à Albert Camus » [février 1955], dans R. Barthes, *Œuvres complètes, I, op. cit.* [p. 573-574], p. 573.

<sup>315</sup> F. Jeanson, « Albert Camus ou l'âme révoltée », *Les Temps Modernes*, mai 1952, n°79 [p. 2070-2090], p. 2072.

<sup>316</sup> B. d'Astorg, « De la peste et d'un nouvel humanitarisme », *Esprit*, octobre 1947, p. 620-621.

<sup>317</sup> R. Barthes, « Réponse de Roland Barthes à Albert Camus », *op. cit.*, p. 573 : « Vous me demandez de dire au nom de quoi je trouve la morale de *La Peste* insuffisante. Je n'en fais aucun secret, c'est au nom du matérialisme historique. »

<sup>318</sup> A. Camus, « Lettre d'A. Camus à Roland Barthes sur *La Peste* », *op. cit.*, p. 547.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 223.



dans sa totalité et précise, dans une note, le nom des écrivains auteurs d'une littérature de situations extrêmes : « Que font Camus, Malraux, Koestler, Rousset, etc., sinon une littérature de situations extrêmes ? [...] À chaque page, à chaque ligne, c'est l'homme tout entier qui est en question<sup>321</sup> ». C'est encore Camus qui est cité comme exemple d'écrivain proposant aux problèmes soulevés dans *Qu'est-ce que la littérature ?* des « solutions dans l'unité créatrice de son œuvre » : « *La Peste* de Camus, qui vient de paraître, me semble un bon exemple de ce mouvement unificateur qui fond dans l'unité organique d'un seul mythe une pluralité de thèmes critiques et constructeurs<sup>322</sup> ». Ainsi, la référence au mythe et la pluralité, qui faisaient l'objet des critiques mentionnées ci-dessus et qui seront du reste reprises par Sartre de 1947, devenu compagnon de route du PC et ennemi déclaré de Camus à la sortie de *L'Homme révolté*<sup>323</sup>, sont bien, en 1947, les éléments qui font de *La Peste* un exemple parfait du roman de situation, autrement dit du roman engagé tel que le définit Sartre.

*Les Hommes et les autres* a donné lieu, comme *La Peste*, à des critiques qui soulignaient la rupture existant entre l'ancrage historique de l'action et son inscription dans une dimension plus universelle, en l'occurrence le discours moral et métaphysique de l'auteur sur les thèmes du Mal et de « l'offense faite au monde » et sur l'unité de l'espèce humaine, capable du meilleur comme du pire. De nombreux critiques de gauche, accusant Vittorini d'« intellectualisme<sup>324</sup> », lui ont reproché de transformer le fascisme « en une catégorie du bien et du mal, soustraite au temps et à l'espace », négligeant ainsi les « bases objectives » du phénomène<sup>325</sup>. A. Asor Rosa, particulièrement sévère à l'égard de Vittorini dans les lignes qu'il lui consacre dans *Scrittori e popolo*, stigmatise ce qu'il nomme la « mythologie humanitaire<sup>326</sup> » de l'écrivain, qui conduirait ce dernier à mettre en avant, et sur un pied d'égalité, l'humanité des victimes et celle des bourreaux de l'histoire. De fait, la tendance de Vittorini à considérer l'événement historique moins pour lui-même que comme un contexte

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>323</sup> Nous revenons sur ce point dans la troisième partie de notre travail, « 3.1.2. *La Peste* ou la crise du régime moderne d'historicité ».

<sup>324</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo, op. cit.*, p. 137 : « La Résistance se présente comme la simple *occasion* d'un discours, qui encore une fois, trouve ses raisons sur le plan de la culture et de la recherche intellectuelle. Les motifs historiques, politiques et sociaux du phénomène restent à l'arrière-plan. » ; p. 137-138 : « Ce que l'on ne peut accepter dans *Les Hommes et les autres*, c'est exactement la prétention d'imposer comme solution aux problèmes du monde une attitude intellectuelle qui a comme un goût de tradition et de caste. »

<sup>325</sup> Notre traduction de Cl. Salinari. *La Questione del realismo*. Firenze : Parenti, 1960, p. 101 : « l'interprétation subjective du fascisme [de Vittorini] ne lui permet pas d'en découvrir les bases objectives, son caractère de classe. [...] Vittorini a une conception du fascisme qui n'est pas historique, une conception catégorielle qui transforme le fascisme en une catégorie du bien et du mal, soustraite au temps et à l'espace ».

<sup>326</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo, op. cit.*, p. 140.

particulièrement propice à faire éclater des tensions propres à l'homme, est manifeste dans le roman.

La double dimension – historique et morale – de la guerre partisane est en effet mise en valeur par la structure même du récit. Celle-ci se fonde sur l'alternance entre des chapitres en caractères romains et d'autres en italique, les premiers retraçant l'action des partisans à Milan durant l'hiver 1944 et les seconds replaçant les faits racontés dans une perspective morale et les prolongeant parfois dans un monde onirique et purement imaginaire, qui n'est pas sans rappeler celui de *Conversation en Sicile*<sup>327</sup>. Ces deux séries donnent lieu à deux discours narratifs différents et retracent également deux histoires distinctes qui s'entrecroisent selon un dispositif qui pourrait être l'équivalent du « montage alterné » au cinéma<sup>328</sup>. Sans aller pour l'instant plus loin dans la description et l'analyse de cette structure complexe, on peut cependant avancer que les chapitres en caractère romains constituent un roman de guerre où l'action, de type linéaire et chronologique, est évoquée par un narrateur qui, recourant à des procédés novateurs dans la littérature italienne (le simultanéisme, l'éclatement des points de vue, la technique behaviouriste) cherche à masquer son intervention dans le récit. Les chapitres en italique composent quant à eux un récit homodiégétique, où le narrateur intervient à la fois en tant que personnage de l'action et auteur des pages que nous lisons, et l'on pourrait penser qu'ils assument la fonction de « métatexte » de l'histoire racontée dans les chapitres en caractère romains. Mais bien plus que fournir une explication ou une interprétation définitive des faits, la seconde série en italique interroge leur sens et tente de les comprendre en les insérant dans une perspective autre, d'ordre moral et métaphysique.

Cette opération de décalage, de transposition des faits historiques vers le discours moral est particulièrement lisible dans les chapitres qui suivent la terrible scène de dévoration de Giulaj, un vendeur de marrons ambulant arrêté par les nazis et mangé par les chiens sur l'ordre de Chien Noir. Cet épisode, qui s'inscrit dans le fil de l'action des chapitres en caractères romains, constitue le point de départ d'une réflexion menée par le narrateur dans les chapitres en italique sur ce qu'est l'homme et sur la question de savoir si l'« offense » perpétrée fait partie de l'homme. Dès lors, le rapport entre première série en caractères romains et seconde série en italique semble plus complexe qu'il n'y paraissait : la seconde

---

<sup>327</sup> C'est le cas notamment de tous les passages où le narrateur évoque l'enfance de N2 et imagine sa rencontre avec Berthe enfant.

<sup>328</sup> Nous reprenons ici la distinction opérée par J.-P. Morel, « “Carrefour multiple” : roman et montage dans *Le Sursis* », art. cit., p. 108 : « Aussi est-il permis de voir dans le récit romanesque entrecroisé un équivalent du “montage alternant” (ou alterné) et dans l'entrelacement un équivalent du “montage parallèle” au cinéma. » Il est à noter que *Le Sursis* associe les deux formes du montage indiquées.

n'aurait pas seulement la fonction d'ouvrir une perspective plus large à la première, elle puiserait au contraire dans celle-ci des exemples, des incarnations singulières et historiques d'interrogations morales. Il est à cet égard significatif que le narrateur des chapitres en italique mêle quasi systématiquement les noms de personnages historiques et de fiction<sup>329</sup>, tout se passant comme si l'histoire était devenue un immense répertoire de situations et de personnages, à l'instar de la littérature. Si la seconde série fait sans doute office de métatexte de la première, il n'est pas sûr que celle-ci ne fonctionne pas non plus comme l'actualisation historique des questionnements moraux des chapitres en italique. En somme, le rapport de subordination d'une série à l'autre semble indécidable, et c'est bien cela qui a irrité les critiques reprochant à Vittorini de dissoudre la spécificité des événements dans une réflexion humaniste vague.

Écartelés entre le mythe et l'histoire, la morale et l'idéologie politique, les romans de Camus et Vittorini se caractérisent par une tension qui mine l'univocité du propos, le moraliste venant dans les deux cas interroger, problématiser ce que le héros engagé accomplit.

Une problématisation analogue du propos idéologique intervient dans *Le Sentier des nids d'araignée*, non pas sous l'effet d'un discours parallèle, comme dans *Les Hommes et les autres*, qui informerait, par contre-coup, le récit, mais sous l'effet de la diégèse elle-même, et plus particulièrement de l'ambiguïté qui caractérise le parcours de Pino. Nous avons vu que le discours de Kim, au chapitre IX, donnait sens et unité à l'ensemble du récit, en inscrivant les aventures de Pino dans le cadre d'une réflexion générale sur l'histoire, qui se construirait à partir de l'« envie de rachat, élémentaire, anonyme, née de toutes [les] humiliations » (163) endurées par les hommes. Selon cette perspective, il reviendrait à Kim de formuler de façon objective, de porter à un niveau conscient les motivations de la lutte partisane qui restent pour Pino et les autres personnages au niveau des pulsions instinctives. Si les propos de Kim donnent bien une signification aux aventures de Pino, constituant la « corniche sans laquelle l'histoire vécue par Pino ne serait pour nous pas plus compréhensible que les histoires de violence et de sexe qu'il aime répéter<sup>330</sup> », il n'est pas certain cependant que, inversement, le parcours du jeune garçon valide cette interprétation.

---

<sup>329</sup> HA, p. 196 : « Nous, aujourd'hui, nous avons Hitler. Et qu'est-ce qu'il est ? N'est-il pas homme ? Nous avons ses Allemands. Nous avons des fascistes. [...] Et le capitaine Clemm, qu'est-il ? Et le colonel Joseph-et-Marie ? Et le préfet Pipino ? [...] Ne sont-ils pas humains ? N'appartiennent-ils pas à l'homme ? » / UN, p. 174-175 : « Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è ? Non è uomo ? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. [...] E il capitano Clemm, che cos'è ? E il colonello Giuseppe-e-Maria ? E il prefetto Pipino ? [...] Ma che cosa sono ? Non dell'uomo ? Non appartengono all'uomo ? »

<sup>330</sup> Cl. Milanini, « Esistenzialismo e neorealismo : *Il Sentiero dei nidi ragno*, op. cit., p. 21.

Comme le souligne Claudio Milanini, on pourrait s'attendre à « une forme quelconque d'intégration dynamique entre le vitalisme ingénu du jeune garçon et l'inquiétude intellectuelle exacerbée du commissaire de brigade<sup>331</sup> ». Or il n'en est rien, puisque sur le plan diégétique la trajectoire parcourue par Kim ne vient jamais rencontrer celle de Pino, sinon à la manière d'« une droite tangente par rapport à un cercle<sup>332</sup> », et que sur le plan de la narration, on assiste à une rupture importante qui confirme le changement de nature des propos et leur caractère isolé dans l'ensemble de la narration : « la voix qui jusque là a présenté les faits et qui en suivra ensuite les développements cède la parole à Kim pour qu'il évoque ce qui est resté hors de la narration, l'histoire entière des hommes<sup>333</sup> ». L'histoire de Pino et le discours idéologique se déroulent donc sur deux plans radicalement différents, sans que le deuxième ne vienne réellement influencer la première. Car contrairement à ce qui se passe dans *Les Hommes et les autres*, où le discours interprétatif est tenu par le narrateur, présent du début à la fin du roman, le discours explicatif de Kim n'accompagne pas l'ensemble de la narration, restant cantonné à un seul chapitre et confié à un seul personnage qui n'apparaîtra plus par la suite. Le hiatus reste donc ouvert entre l'optimisme modéré de Kim et la fin ambiguë de l'histoire de Pino, le lecteur étant libre de choisir en dernière instance dans quel sens il veut orienter le récit.

De fait, la réconciliation évoquée précédemment entre Pino et le monde des adultes n'est pas aussi univoque qu'il y paraît : en effet, on peut penser que les retrouvailles de Pino avec le Cousin reposent sur un mensonge, l'adulte n'osant avouer à l'enfant qu'il est revenu pour tuer sa sœur, espionne auprès des Allemands. Mais ces retrouvailles, aussi mensongères soient-elles, constituent bien le dernier mot du roman, comme si le malentendu entre les deux personnages était à la fois confirmé et dépassé. Cette ambiguïté fondamentale sur le plan des événements semble donc, sinon contester, du moins ébranler l'orientation optimiste que le discours de Kim donne au récit. Calvino laisse ainsi délibérément son récit ouvert, tout se passant comme s'il renvoyait, avec le même optimisme, l'intégration de Pino et la leçon de son récit dans un futur qu'il veut croire rédempteur, à l'instar de Kim. Car c'est bien le futur qui, en dernière instance, décidera de ce qui est bon et de ce qui est mauvais, de qui avait raison et de qui avait tort, du traître Pelle ou du vaillant Loup Rouge chez qui on trouve pareillement de la « fureur » et du « courage ». « Il y a que nous autres, dans l'histoire, nous

---

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>332</sup> *Ibid.* Kim, accompagné de Ferreira, vient inspecter le camp de Marle où se trouve Pino, au chapitre IX. Cependant, le contact entre les deux personnages n'est pas direct, aucun ne s'adressant à l'autre, et ils ne se recroiseront plus.

<sup>333</sup> *Ibid.*

sommes du côté du rachat et eux, de l'autre. Chez nous, rien n'est perdu, pas un geste, pas un coup de feu, bien que pareils aux leurs, tu comprends ? Rien n'est perdu : tout servira, sinon à nous libérer du moins à libérer nos enfants, à construire une humanité sans haine, sereine, et où ne pourra plus être méchants<sup>334</sup> », veut croire Kim (162-163). Tout se passe donc comme si, plutôt qu'affirmer une position idéologique et politique qui se verrait confirmée par les événements du récit, Calvino professait un acte de foi dans l'avenir, dans l'homme et dans l'histoire qui, précisément en tant qu'acte de foi, accorde une place à la contingence du réel.

*Chronique des pauvres amants*, on l'a vu, semble laisser peu de place à l'ambiguïté du final de l'histoire et à la frontière qui sépare les « bonnes » et les « mauvaises » valeurs. Mais nous avons également relevé que la répartition entre les deux pôles s'effectuait selon des critères plus moraux qu'idéologiques, ou plus exactement que les premiers englobaient les seconds, selon un lien de cause à effet : parce qu'ils sont bons et courageux, Maciste et Ugo ne peuvent qu'être communistes, tout comme Carlino et Osvaldo, velléitaires et envieux, trouvent dans le fascisme un moyen de réaliser leur soif de pouvoir et de force.

On ne s'étonnera donc pas de lire sous la plume des critiques des reproches analogues à ceux formulés à l'encontre de Vittorini et Camus : Pratolini aurait failli à une représentation objective et historique du fascisme, inscrivant le phénomène dans un cadre plus général, en l'occurrence la description du petit peuple qui, quelles que soient les formes d'oppression, est toujours à la fois victime et vainqueur, devant sa survie à son instinct ou, plus précisément, à son « cœur ». A. Asor Rosa définit ainsi comme « fondement de l'œuvre entière » de Pratolini « la conviction que l'instinct, le cœur, a beaucoup plus d'importance de n'importe quelle conscience, n'importe quelle forme historique de conscience », attribuant à la vision de l'auteur une origine « naturaliste » en vertu de laquelle le moteur de l'histoire serait à chercher dans la nature humaine et dans le mouvement même de la vie<sup>335</sup>. En privilégiant l'homme du petit peuple, Pratolini aurait ainsi « sauté des siècles et des siècles de développement économique et social pour cueillir le noyau d'une condition humaine encore avilie sous le poids de la misère<sup>336</sup> ». Son populisme serait donc assorti d'un vitalisme essentiel, la vie elle-même, avec son flux incessant et immuable, devenant la véritable protagoniste de son œuvre. « De la Vie découlent les Forces élémentaires : le Bien, le Mal,

---

<sup>334</sup> SNR, p. 115 : « C'è che noi, nella storia, siamo dalla parte del riscatto, loro dall'altra. Da noi, niente viene va perduto, nessun gesto, nessun sparo, pur uguale al loro, m'intendi ? uguale al loro, va perduto, tutto servirà se non a liberare noi a liberare i nostri figli, a costruire un'umanità senza più rabbia, serena, in cui si possa non essere cattivi. »

<sup>335</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, op. cit., p. 145.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 153.

l'Amour. Maciste, Madame, les Jeunes de la Via Del Corno<sup>337</sup> », note A. Asor Rosa. En somme, l'histoire ne serait que le décor d'un drame perpétuellement rejoué.

Cependant, on ne saurait négliger le fait que cette lecture de l'œuvre pratolinienne, comme celles des textes de Vittorini et de Camus précédemment citées, n'est pas contemporaine de la publication des livres et qu'elle est étroitement liée à un climat historique, celui des années 1950 et 1960, marqué par la radicalisation des enjeux idéologiques et politiques en pleine guerre froide, qui n'a plus rien en commun avec l'euphorie consensuelle de la Résistance et des années de l'immédiat après-guerre<sup>338</sup>. À cette époque, personne ne songea à reprocher aux auteurs leur méconnaissance du développement historique et les livres furent salués pour leur capacité à mettre en mots une période qui n'avait pas été ressentie sur un mode exclusivement idéologique mais qui avait représenté avant tout une expérience de vie, comme le dit bien Calvino dans sa préface au *Sentier des nids d'araignée*<sup>339</sup>.

Ces critiques mettent néanmoins l'accent sur un fait que l'on ne peut ignorer, à savoir le refus de faire de l'idéologie politique la clé de voûte du récit : même dans *Chronique des pauvres amants*, la lutte contre le fascisme et l'engagement communiste ne suffisent pas à donner sens aux trajectoires individuelles de certains personnages qui restent du début à la fin hors de l'histoire. C'est le cas par exemple d'Aurora, qui vit le drame balzacien d'une femme entretenue puis abandonnée, ou encore de Bianca, éternelle enfant centrée sur elle-même qui, par besoin de sécurité, refuse de vivre dans le monde de la politique. L'échec de son idylle avec le communiste Mario est en ce sens significative de l'impossibilité de l'idéologie politique à apporter une solution aux problèmes de chacun. De fait, c'est avec Eugenio, jeune homme apolitique qu'elle trouvera son bonheur, tout se passant comme si Bianca représentait ces individus qui sont définitivement réfractaires à toute intégration dans une histoire

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>338</sup> Rappelons en effet que l'accueil que réservèrent les communistes au roman d'E. Vittorini fut dans l'ensemble positif. Dans *Rinascita*, revue officielle du PCI et dirigée par Palmiro Togliatti, Massimo Caprara souligne ainsi la capacité du récit à rendre compte, par le biais du personnage de N2, d'une réalité historique importante : l'engagement des intellectuels dans la lutte contre les nazis et les fascistes. « Avec l'histoire de N2 – un intellectuel combattant, avec son propre passé, ses fantasmes et ses amours personnels, dans le grand amour commun pour son pays – Vittorini a livré un témoignage réfléchi et sensible de la résistance italienne, sûrement l'un des plus valides et des plus utiles parmi les nombreux témoignages qu'a produit la lutte antinazie en Europe », affirme le critique. (Notre traduction de M. Caprara, « Elio Vittorini, *Uomini e no* », *Rinascita*, novembre 1945, n°11, repris dans l'anthologie *Rinascita 1944-1945*. Roma : Editori riuniti, 1973, p. 254-255.)

<sup>339</sup> Pour Calvino, l'expérience de la Résistance fut celle d'« un rapport avec quelque chose de beaucoup plus grand que [lui], avec des émotions qui ont concerné tous [ses] contemporains, et des tragédies, et des héros, et des élans généreux et géniaux, et d'obscur drames de conscience » ; « *un rapporto con qualcosa di tanto più grande di me, con emozioni che hanno coinvolto tutti i miei contemporanei, e tragedie, ed eroismi, e slanci generosi e geniali, e oscuri drammi di coscienza* » (« Presentazione », *SNR*, p. XI).

collective, ceux qui ne trouvent pas leur place dans une vision idyllique de la société où chacun se verrait transformé par la grâce de la conscience politique. Cette place, Pratolini la leur accorde, et avec largesse, dans ses romans, la figure de Bianca rappelant à bien des égards celle de Gino dans *Le Quartier*.

Dans les textes évoqués, l'histoire racontée apparaît donc comme le lieu d'une double tension, irrésolue, entre deux aspirations : sur le plan du contenu, l'affirmation bien présente d'une idéologie politique (communiste chez Pratolini, Calvino et Vittorini, antifasciste chez Camus) n'épuise pas le champ signifiant du récit, qui introduit, selon des modalités propres à chaque œuvre, une perspective morale ou anthropologique dépassant le cadre de la situation historique. La volonté de démonstration est ainsi contrebalancée par l'ouverture du sens. La morale de l'action juste et responsable chez Camus, la réflexion philosophique sur la nature de l'homme chez Vittorini, la phénoménologie du désordre qui définit pour Calvino l'existence des hommes et même l'importance déterminante des élans du cœur chez Pratolini, nous semblent être bien plus que ce que S. R. Suleiman appelle les « failles » du roman à thèse<sup>340</sup>, c'est-à-dire les éléments qui altèrent le schéma forcément simpliste du genre. Plus exactement, nous pourrions dire que non seulement ils possèdent les trois types de failles que l'auteur de *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* repère dans tout roman à thèse (la non-pertinence, le débordement et la réticence) mais encore qu'ils les portent à un degré d'expression très poussé, les combinent entre eux et surtout les exposent aux yeux du lecteur.

Les éléments non-pertinents pour la « thèse » sont si nombreux dans les textes – à la limite, l'ensemble des chapitres en italique dans *Les Hommes et les autres* relève de cette catégorie – qu'ils font plus que « diluer le sens démonstratif de l'histoire<sup>341</sup> » : ils le brouillent. De la même façon, le débordement, c'est-à-dire le fait que le récit dise « tant et si bien qu'il finit par produire des éléments contradictoires qui brouillent la limpidité de sa propre démonstration » n'est pas seulement à l'origine d'un effet de trouble « local ou momentané » qui laisserait la thèse « intacte<sup>342</sup> » : il en suspend le sens. C'est le cas par exemple des trajectoires individuelles de Bianca ou d'Aurora, précédemment citées, dans le roman de Pratolini. Enfin, la réticence, c'est-à-dire le fait de laisser entendre plutôt qu'affirmer, constitue bien le dernier mot des textes étudiés, laissant ainsi la porte ouverte à des malentendus qui n'ont pas manqué d'éclater. Plus que d'une « revanche de l'écriture »

---

<sup>340</sup> S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., « Failles, ou la revanche de l'écriture », p. 239-279.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 247.

inconsciente, qui témoignerait de la « tendance complicatrice et pluralisante de l'écriture romanesque<sup>343</sup> », ces failles seraient donc bien l'objet d'une revendication consciente, délibérée, de la part des écrivains, la contrepartie nécessaire à l'aspiration démonstrative.

Sans doute peut-on être tenté de relier l'équivoque de l'histoire racontée à la faiblesse, ou l'ambiguïté, de la dimension proprement idéologique des romans étudiés. De fait, le texte de notre *corpus* le plus proche du roman à thèse sur le plan formel, *Chronique des pauvres amants*, est aussi celui où la référence au communisme est la plus explicite. On remarquera également que si les exemples choisis par S. R. Suleiman pour illustrer les caractéristiques du roman à thèse sont puisés dans des romans à connotation fortement politique (*Les Déracinés* de Barrès, *Les Beaux Quartiers* d'Aragon) en revanche ceux invoqués dans le chapitre consacré aux « failles » du modèle sont ceux qui renvoient à une idéologie autre que politique – *Le Nœud de vipères*, de Mauriac par exemple – ou non réductible à un seul courant idéologique : c'est le cas de *L'Espoir* de Malraux, où sont représentées les diverses tendances du front républicain anti-franquiste, des communistes aux anarchistes en passant par les catholiques<sup>344</sup>.

Il nous semble donc nécessaire de revenir sur la question des liens qui unissent contenu politique et forme du roman à thèse et réexaminer la position de S. R. Suleiman selon laquelle le roman à thèse se définit avant tout par le mode de discours qui prend en charge l'idéologie et non par la nature de l'idéologie elle-même. Nelly Wolf, dans *Le Roman de la démocratie*, remet radicalement en question l'approche formaliste de S. R. Suleiman, en associant la constitution d'une nouvelle autorité narrative dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle à l'émergence de l'idéologie moderne<sup>345</sup>. Ce qui caractériserait les œuvres de Barrès ou d'Aragon, selon N. Wolf, ce serait le recours à ce qu'elle nomme une « politique de la narration », l'« écriture autoritaire » faisant écho aux totalitarismes du siècle, de droite comme de gauche. « L'important, dans l'écriture autoritaire, est la nature de la thèse, plus que sa présence<sup>346</sup> », avance-t-elle. Dans *Les Déracinés* de Barrès, c'est bien le rapport à

---

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> Sur ce point, le roman de Malraux peut être rapproché de *La Peste* : dans les deux cas, l'antagonisme premier (la lutte contre les franquistes, l'épidémie) se double d'antagonismes secondaires (entre Garcia et Manuel, Rieux et Paneloux...) dépassés cependant au nom d'une cause supérieure et commune.

<sup>345</sup> N. Wolf, *Le Roman de la démocratie*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003. Le propos de N. Wolf consiste à montrer que le roman n'est pas seulement le symptôme et le produit du nouvel ordre social qui se met en place à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qu'il constitue une véritable analogie de la démocratie, en ce sens qu'il fournit, dans ses fictions, ses modes narratifs et sa langue, un équivalent des expériences fondatrices de celle-ci. Dans cette perspective, le roman à thèse présenterait tous les traits d'une démocratie autoritaire et du système totalitaire.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 159.



l'idéologie nationaliste, et non la visée démonstrative qui induirait l'écriture autoritaire avec son manichéisme et ses redondances, sa recherche de l'univocité et tous les autres procédés répertoriés par S. R. Suleiman. Dans cette perspective, le roman à thèse se confondrait avec le roman idéologique au sens étroit où H. Arendt entend le terme d'« idéologie » et qui est indissociable de la pensée totalitaire<sup>347</sup>.

Les analyses de N. Wolf, qui visent à faire du roman à thèse un genre étroitement lié au contenu idéologique (en l'occurrence autoritaire, voire totalitaire) de l'histoire racontée, associées au fait que nos textes tissent un lien étroit et quasi proportionnel entre la nature politique du propos et le respect des critères formel du roman à thèse, nous inspirent deux réflexions : d'une part, elles nous suggèrent que, au-delà même des traits formels de structures et d'écriture, le contenu idéologique et politique est déterminant pour distinguer les textes de notre *corpus* du roman à thèse. Il nous semble en effet difficile de dissocier totalement contenu et forme comme tend à le faire S. R. Suleiman et la critique que lui adresse N. Wolf à ce sujet nous apparaît hautement justifiée ; d'autre part, on peut penser que le roman engagé se définit non seulement par la négative, par le rapport ambivalent qu'il noue avec le roman à thèse, mais aussi de manière positive, comme forme-sens alliant une certaine position à l'égard de l'idéologie politique et une écriture spécifique.

### 2.2.2 L'engagement problématique des personnages

Au-delà du premier niveau du texte, celui de l'histoire racontée, il en existe un deuxième où le rapport dialectique, à la fois d'intériorisation et d'opposition qu'entretiennent nos œuvres et le roman à thèse, est manifeste : le niveau des personnages, dont les convictions idéologiques et morales sont, sinon problématiques, du moins problématisées, et ce dans une perspective qui dépasse celle du roman à thèse d'apprentissage déjà évoqué. En effet, tout se passe comme si les auteurs refusaient à leurs personnages le statut de « héros positifs » pour faire de la question du choix (de l'action, du camp idéologique auquel appartenir), qui constitue un prélude essentiel, mais forcément dépassé dans le roman à thèse, un enjeu principal de la narration.

---

<sup>347</sup> Pour H. Arendt, l'idéologie comporte trois éléments spécifiquement totalitaires : la prétention à tout expliquer ; l'émancipation de la réalité ; une cohérence qui n'existe nulle part dans le domaine de la réalité. (H. Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*. Paris : Gallimard, « Quarto », 2002, « Idéologie et terreur », cité dans N. Wolf, *op. cit.*, p. 159.)

L'engagement des personnages, entendu ici au sens courant de prise de position morale ou politique déterminant une action concrète, est rarement présenté comme une donnée stable dans les textes étudiés : soit il s'acquiert au fil du récit, comme dans *La Peste* ou *Chronique des pauvres amants*, soit il est soumis au doute de ceux-là même qui en font l'expérience, N2 dans *Les Hommes et les autres* et Kim dans *Le Sentier des nids d'araignée*.

Maciste, dans *Chronique des pauvres amants*, rassemble, on l'a vu, toutes les caractéristiques du héros antagonique. Mais est-il pour autant un héros positif, c'est-à-dire absolument exemplaire ? Rien n'est moins sûr, si l'on veut bien se rappeler un élément essentiel concernant le personnage : sa mort à la moitié du roman et son évacuation au profit d'autres personnages, Ugo, Gesuina, Mario, Milena, dont le parcours vers le communisme s'avère plus problématique ou du moins faire l'objet d'un processus plus long, personnel et conscient. Ce n'est du reste pas la première fois que Pratolini « tue » la figure du héros positif dans ses romans. Dans *Le Quartier*, déjà, Giorgio, éducateur du jeune Gino dont il développait la conscience politique, finissait en prison, laissant son fils spirituel livré à lui-même. Cette « agressivité de Pratolini à l'égard du personnage-père » est peut-être à relier, comme le suggère A. Ottavi, à « l'incapacité ou le refus de faire vivre un personnage schématique » jusqu'à la fin du roman, à l'opposition entre « la volonté de camper un héros positif et le refus de le faire vivre<sup>348</sup> ». De fait, Maciste est avant tout un personnage idéal, et les mentions concernant son caractère exceptionnel abondent dans le texte, comme si l'auteur était bien conscient du décalage qui existait entre ce héros et l'humanité moyenne qui peuple ses romans. Dominant physiquement l'espèce, il est, dans tous les sens du terme, au-dessus de la moyenne et, d'une certaine façon, anachronique : homme d'une passion, la lutte politique, il est, dit le narrateur, un « homme d'une autre époque ». Pratolini signale ainsi, en même temps que son admiration pour un tel personnage, la distance qui l'en sépare et sa préférence pour « une humanité moyenne, menue » comme le souligne Dominique Fernandez :

Si Pratolini n'ignore point la gravité de certains problèmes individuels, s'il garde, sur sa lyre populaire, une corde pour la brebis égarée, pour l'exclu<sup>349</sup>, si sa sympathie d'homme va entière à ces cas désespérés, on devine que sa sympathie d'artiste [...] va plutôt au commun des mortels, à la bonne santé et à la gentillesse de ce commun des mortels<sup>350</sup>.

---

<sup>348</sup> A. Ottavi, *op. cit.*, p. 265.

<sup>349</sup> Nous pourrions ajouter : et pour le héros.

<sup>350</sup> D. Fernandez, *Le Roman italien et la crise de la conscience moderne*. Paris : Grasset, « La Galerie », 1958, p. 272.

Ceux qui survivent, dans le roman, ce sont bien Ugo et Mario, qui ne sont ni des hommes ni des communistes parfaits, façon de dire que si les héros peuvent faire, dans l'histoire, des trouées déterminantes, l'histoire elle-même, dans son déroulement concret, est faite par les hommes ordinaires.

Mais, outre la mort du personnage au milieu du roman, un autre élément vient miner la thèse selon laquelle Maciste serait héros positif: Maciste est communiste selon son « cœur » et n'a que faire des théories de Marx pour guider son action dans le sens de la justice. Cet aspect du personnage est développé à un moment crucial de son parcours, lorsqu'il prévient les futures victimes de l'expédition punitive menée par les fascistes lors de la « Nuit de l'Apocalypse » : « Le parti te reprochera d'avoir agi selon ton cœur ; mais si tu n'avais pas de cœur tu ne serais pas du Parti. Tu n'as peut-être jamais lu une ligne du *Capital* ; rien qu'à le voir ce livre on s'endort ! Tu as été Hardi du Peuple à cause de la théorie de la plus-value ou parce que ton cœur était blessé ?<sup>351</sup> » (242-243). Pratolini établit ici un lien essentiel entre morale et politique, rejoignant, par le terme même d' « *offesa* » (« blessure »), le discours tenu par le narrateur des chapitres en italique du roman vittorinien. Mais il fait plus encore. Il fait de la mort du personnage qui incarnait le communisme dans le roman la sanction d'une attitude à proprement parler non communiste :

Maintenant tu es un des dirigeants de l'Organisation clandestine et tu n'as pas le droit d'écouter ton cœur ni de risquer ta vie pour un franc-maçon que les fascistes ont peut-être déjà atteint. D'ailleurs, c'est un capitaliste, ennemi des fascistes par hasard et ennemi de la classe ouvrière pour des raisons très précises. Après tout tu es content de ce qu'ils font. Pourtant tu accélères pour aller au-devant de ton destin<sup>352</sup> (243).

On aurait tort de lire dans ces lignes une condamnation de la part du narrateur, le grand cœur de Maciste étant au contraire un signe de son caractère exceptionnel, qui le place au-dessus de l'humanité moyenne à laquelle est consacrée la chronique.

---

<sup>351</sup> CPA, p. 278 : « *Il Partito ti rimproverà di aver commesso un errore affidandoti al tuo cuore ; ma se non ti fidassi del tuo cuore non saresti nel Partito. Hai forse mai letto una riga di quel volume intitolato Il Capitale, che fa venire il sonno solo a guardarlo ? Hai fatto l'Ardito del Popolo in considerazione della teoria del plusvalore o piuttosto perchè il tuo cuore era offeso ?* »

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 279 : « *Ora tu sei un dirigente dell'organizzazione clandestina, non avresti il diritto né di ascoltare il tuo cuore né di rischiare la vita per correre in aiuto di un massone dal quale gli squadristi sono forse già arrivati. Del resto, costui è un capitalista, nemico del fascismo per caso e nemico della classe operaia per motivi ben precisi. Non ti fanno un piacere, dopo tutto ? Invece tu acceleri per giungere là dove si compirà il tuo destino.* »

Kim, dans *Le Sentier des nids d'araignée*, n'est pas non plus présenté comme infaillible : comme nous l'avons dit précédemment, son engagement en tant que commissaire de brigade repose avant tout sur un acte de foi. « Assoiffé de logique, de certitude quant aux causes et aux effets<sup>353</sup> » (152), il « tend à pouvoir raisonner comme Ferreira », pour lequel « il n'y a pas de zones douteuses ou obscures<sup>354</sup> » (164). Mais au fond de lui-même, le jeune homme sait bien qu'entre « l'histoire » et la « tête des hommes » il existe « un vide, une zone d'ombre où les raisons collectives deviennent des raisons individuelles, avec de monstrueuses déviations et des collusions surprenantes<sup>355</sup> » (152).

La dernière partie du chapitre IX développe le discours intérieur de Kim, qui s'interroge sur le sens à donner à son expérience au cœur de l'histoire. Après le départ de Ferreira, qui incarne le pôle idéologique du récit, Kim chemine seul dans la forêt, « avec sur l'épaule cette petite arme toute mince qui ressemble à une béquille brisée : le “Sten”<sup>356</sup> » (164). On peut sans doute voir dans la béquille brisée une métaphore de l'insuffisance de l'idéologie communiste, incapable de soutenir seule Kim dans sa recherche de la vérité de l'action humaine. Au cours de sa promenade solitaire, Kim retrouve ses angoisses d'enfant : « Kim est logique lorsqu'il analyse la situation des détachements avec les autres commissaires, mais quand il raisonne, en cheminant seul sur des sentiers obscurs, les choses redeviennent mystérieuses et magiques : la vie des hommes est pleine de prodiges<sup>357</sup> » (164). On ne peut manquer de faire ici le rapprochement entre Kim et Pino, qui portent le même regard étonné sur le monde et qui peinent à trouver leur identité, le premier orphelin de père et mère, le second orphelin de sa classe d'origine, la bourgeoisie. Pour les deux personnages, cette interrogation fondamentale sur soi – clairement formulée par Kim qui se demande : « Kim...Kim...qui est Kim ? ...<sup>358</sup> » (165) – est source d'inquiétude, aucun des deux n'ayant « l'âme sereine<sup>359</sup> » (165). Mais à la différence du jeune garçon, Kim fait quelque chose de cette angoisse existentielle, il y puise les motivations d'un engagement politique et éthique. Ce dernier apparaît donc moins comme la résolution d'une interrogation d'ordre idéologique qu'existentielle : l'histoire donnera un sens à sa vie comme à celle des autres hommes.

<sup>353</sup> SNR, p. 106 : « *Ha un desiderio enorme di logica di sicurezza sulle cause e gli effetti* ».

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 116 : « *il suo punto d'arrivo è poter ragionare come Ferreira* »; « *non ci sono zone ambigue ed oscure* ».

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 107 : « *ma tra [la storia] e [la testa degli uomini] resta un salto, una zona buia dove le ragioni collettive si fanno ragioni individuali, con mostruose deviazioni e impensati agganciamenti.* »

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 116 : « *con appesa sulla spalla quell'arma smilza che sembrava una stampella rotta : lo sten* ».

<sup>357</sup> *Ibid.* : « *Kim è logico, quando analizza con i commissari la situazione dei distaccamenti, ma quando ragiona andando da solo per i sentieri, le cose ritornano misteriose e magiche, la vita degli uomini piena di miracoli.* »

<sup>358</sup> *Ibid.* : « *Kim... Kim... Chi è Kim ?* » .

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 117 : « *Ma [Kim] non è un uomo sereno* ».

Une telle perspective n'est pas sans rappeler celle que développe Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et *Les Chemins de la liberté*. Cl. Milanini a du reste souligné, dans un article intitulé « Esistenzialismo e neorealismo : *Il Sentiero dei nidi di ragno* » (« Existentialisme et néoréalisme : *Le Sentier des nids d'araignée*), la coïncidence entre les thèmes existentialistes et une grande partie de la littérature néoréaliste autour de la conception de l'événement historique comme événement anthropologique qui met en question l'Homme : « loin de mettre au centre de leurs recherches la redécouverte d'un prétendu "monde objectif", [les auteurs italiens de l'immédiat après-guerre] entendaient renvoyer au drame historique qu'ils avaient vécu pour en mettre en évidence une vérité "anthropomorphique"<sup>360</sup> ». On ne sait dans quelle mesure Calvino avait lu Sartre, sans parler de Heidegger ou Jaspers, mais on connaît en revanche la méfiance de Kim à l'égard des « diverses catégories de la philosophie<sup>361</sup> ». Et pourtant, force est de constater que dans le roman calvinien comme dans *Les Chemins de la liberté*, la découverte de l'historicité coïncide avec la naissance d'un projet existentiel pour les individus les plus lucides comme Mathieu ou Kim. À ceci près que le premier diffère éternellement son exécution, tandis que Kim la réalise au cours même du roman. Un passage en particulier souligne de façon frappante la proximité des deux textes en même temps que leur différence. Il s'agit du moment où Kim, lisant l'inscription d'un soldat allemand « Kate, je t'aime », pense que ces mots sont perdus, puisque le nazi est du « mauvais côté » de l'histoire. Pour lui, au contraire, qui est du côté du « rachat », rien n'est perdu :

Je pense : « je t'aime Adriana », et c'est de l'histoire et cela a de grandes conséquences, car j'agirai demain comme un homme qui a pensé : « Je t'aime, Adriana » [...] Peut-être bien que je mourrai demain, peut-être même avant ce soldat allemand, mais toutes les choses que je ferai avant de mourir, et ma mort elle-même, seront des petits morceaux d'histoire, et tout ce à quoi je pense en ce moment influe sur mon histoire de demain, sur l'histoire de demain du genre humain<sup>362</sup> (168).

<sup>360</sup> Cl. Milanini, « Esistenzialismo e neorealismo : *Il Sentiero dei nidi di ragno* », *op. cit.*, p. 25.

<sup>361</sup> SNA, p. 152 : « [Kim] sait que l'explication de tout se trouve dans ce conglomérat de cellules en mouvement, et non pas dans les diverses catégories de la philosophie » / SNR, p. 107 : « [Kim] sa che la spiegazione di tutto è in quella macina di cellule in moto, non nelle categorie della filosofia. »

<sup>362</sup> SNR, p. 118 : « io penso: ti amo, Adriana, e questo è storia, ha grandi conseguenze, io agirò domani in battaglia come un uomo che ha pensato stanotte : "ti amo, Adriana" [...] forse domani morirò, magari prima di quel tedesco, ma tutte le cose che farò prima di morire e la morte stessa saranno pezzetti di storia, e tutti i pensieri che sto facendo adesso influiscono sulla storia di domani, sulla storia di domani del genere umano. »

Si Kim formule la découverte de sa propre historicité en des termes analogues à ceux de Mathieu dans *Le Sursis*<sup>363</sup>, sa foi dans la raison de l'histoire lui permet cependant de donner un sens, une direction à son sentiment d'être jeté dans une situation et donc une transposition immédiate dans la sphère de l'agir. Celle-ci reste inaccessible à Mathieu, du moins dans *Le Sursis*, qui, sur le plan chronologique, se situe, il est vrai, en amont de la période cruciale de l'engagement résistant, tandis que l'action du *Sentier* se déroule au cœur des « circonstances extrêmes ». Sans aller jusqu'à faire de Kim une figure possible du Mathieu de *La Dernière chance* qui n'a jamais existé, on peut cependant souligner la coïncidence de thèmes et d'enjeux dans les deux romans, reconductible à la matrice existentielle de l'engagement des personnages.

Si les interrogations de Kim sont cantonnées à un seul chapitre de l'œuvre, en revanche celles qui animent les personnages de *La Peste* couvrent l'ensemble du récit. Nous avons déjà indiqué le fait que la structure antagonique du texte de Camus se trouve en quelque sorte confortée par une structure d'apprentissage parallèle, la majorité des personnages se ralliant à la lutte contre le fléau. Cet engagement, à l'exception de celui de Rieux, dont le métier le conduit à agir immédiatement, est pour les autres personnages progressif et problématique, étroitement lié à des motivations individuelles et subjectives. Rambert est sans doute le personnage qui évolue le plus au cours du roman, ou du moins celui dont le parcours est décrit avec le plus de précision : au fléau, il oppose son goût du bonheur – il n'appartient pas à cette ville, une femme l'attend hors de ces murs maudits, pourquoi rester ? – et il mettra du temps à reconnaître que la peste le concerne lui aussi et qu'il faut lutter contre elle. Ce qui le convainc de s'engager aux côtés de Rieux, ce ne sont pas des raisonnements, mais la reconnaissance de la communauté et de l'existence de l'autre : « il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul » (190), dit Rambert au médecin.

Le Père Paneloux, père jésuite et militant, incarne au début du roman ce qui semble incompréhensible au narrateur : l'abandon à la foi, l'acceptation totale de la création, qui inclut la souffrance et la mort des enfants innocents. L'épisode de la mort atroce du petit Othon, à laquelle assiste le prêtre, joue un rôle essentiel dans la « conversion » de Paneloux à l'action efficace, puisqu'il décide ensuite d'intégrer les formations sanitaires. Les deux prêches qu'il profère, le premier au début du fléau, le second après la mort de l'enfant, rendent bien compte de l'évolution du personnage : alors que le premier présentait la peste

---

<sup>363</sup> S, p. 366 : « Et alors, ça, pour la faire [la guerre], nous la faisons tous ; je lève la main, je tire sur ce cigare et je fais la guerre ; Sarah maudit la folie des hommes, elle serre Pablo dans ses bras : elle fait la guerre. »

comme un châtement divin auquel il serait sacrilège de se soustraire, le second invite les fidèles à un fatalisme « actif », qui consiste à « essayer de faire du bien », à secourir les malades tout en s'en remettant à Dieu pour le salut final (205-206).

Le juge Othon, le père de l'enfant, suit un parcours analogue, refusant d'abord de se protéger et de protéger sa famille de la peste, persuadé qu'il est d'être intouchable (n'est-il pas du côté de la loi humaine, comme Paneloux l'est de la loi divine ?). Il ne changera d'attitude que le jour où son propre fils succombera à l'épidémie. Non seulement il se range alors définitivement du côté des combattants de la peste, mais il va jusqu'à demander de réintégrer le camp d'internement après sa quarantaine pour aider les volontaires.

La place que Camus accorde, dans l'économie du récit, au processus d'engagement de ces trois personnages nous invite à penser que, loin d'être uniquement subordonnée à la structure antagonique, la structure d'apprentissage constitue un enjeu fondamental du texte. D'autant plus que l'engagement de Rieux et de Tarrou, qui sont présentés comme des faits établis dès le début du livre, font eux aussi l'objet d'une explication rétrospective : le médecin confie ainsi à Tarrou que, s'il est entré « dans ce métier abstraitement, en quelque sorte [...] parce que c'était une situation comme une autre », il a ensuite transformé ce choix en règle de vie (120). L'idée qu'il se fait de son métier n'est pas séparable d'une exigence morale : en luttant contre la mort, c'est-à-dire « contre la création telle qu'elle [est] », Rieux croit être « sur le chemin de la vérité » (120), sans prétendre la détenir : « Je suis dans la nuit, j'essaie d'y voir clair » dit-il à Tarrou (119). Ce dernier retrace à son tour au médecin le chemin qui l'a conduit à s'engager dans la lutte dès l'apparition du fléau. Il s'agit d'un parcours tout à la fois moral et politique qui l'a très exactement fait passer d'une morale de la conviction à une morale de la responsabilité : horrifié par la peine de mort, il a d'abord choisi l'action révolutionnaire, pour lutter contre une société qui légitime la mort ; lorsqu'il a compris que cette action pouvait aussi conduire à l'assassinat, il a décidé de « refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir » (228). D'où son engagement spontané auprès des victimes, « en toute occasion, pour limiter les dégâts » (229).

Ce qui empêche alors Tarrou et Rieux, qui n'évoluent pas et possèdent dès le début les « bonnes » valeurs, d'être des héros antagoniques, c'est que leur position, ou plus exactement les motivations de leur engagement ne sont pas présentées comme les seules possibles ou les meilleures. Récit allégorique, *La Peste* fait se confronter et débattre des personnages qui incarnent chacun une vision du monde qui dicte leurs actes : la foi chrétienne (Paneloux),

l'idée d'un devoir à l'égard de la collectivité (Rieux), le refus moral du mal (Tarrou), le goût du bonheur (privé puis collectif chez Rambert), la bonne volonté (Grand) sont quelques-unes des motivations qui poussent les hommes à lutter contre la peste, sans qu'aucune ne soit présentée comme plus valable que les autres par le narrateur, pour qui importe avant tout la réunion des efforts en vue d'un objectif commun. C'est ainsi que même quand il s'oppose au Père Paneloux au moment de la mort du jeune fils du juge Othon, Rieux ne le condamne pas, reconnaissant que tous deux travaillent ensemble pour quelque chose qui les réunit « au-delà des blasphèmes et des prières » (199).

L'insistance avec laquelle Camus développe le parcours vers l'engagement de ses personnages a finalement deux effets apparemment contradictoires : d'une part, comme nous l'avons dit, elle constitue un moyen d'appuyer la thèse du récit, tous les personnages se ralliant à la bonne cause qui finira par triompher ; d'autre part, elle contribue à brouiller l'univocité du propos, aucun parcours n'étant privilégié par rapport aux autres. Tout se passe donc comme si Camus reprenait à son compte, en tant qu'auteur, la morale de l'action modeste qu'il prête à ses personnages, se gardant bien d'indiquer au lecteur une voie royale vers l'héroïsme et dirigeant l'attention de ce dernier vers les conditions concrètes de l'engagement plutôt que vers ses victoires, toujours provisoires.

C'est sans doute le roman de Vittorini qui, par sa structure duale, montre le mieux le déchirement du personnage principal, au nom emblématique (N2 est l'homme divisé entre son histoire personnelle et l'histoire collective, le passé merveilleux de l'enfance et le présent sanglant de l'âge adulte, son bagage d'intellectuel et son action de partisan) mais aussi celui du narrateur, extérieur à l'action dans les chapitres en caractères romains, acteur et auteur du récit dans les chapitres en italique.

Une première question se pose alors de savoir dans quelle mesure ce parallélisme entre le débat intérieur du personnage et la co-présence de deux figures de narrateurs est révélateur de la position de l'auteur lui-même, qui aurait choisi le schéma du montage pour rendre compte du rapport dialectique qu'il entretient avec le roman à thèse, entendu ici à la fois comme roman idéologique, selon la définition de N. Wolf qui relie l'écriture autoritaire au contenu idéologique du roman, et genre démonstratif, dans la perspective de S. R. Suleiman. En second lieu, il faudra se demander si l'on peut étendre à l'ensemble des textes de notre *corpus* cette interrogation portant sur le lien entre refus de donner un sens idéologiquement



univoque, mise en valeur du questionnement des personnages et mise en abyme de l'écrivain par le biais de personnages scripteurs ou d'intellectuels.

### 2.2.3 Le déchirement de l'écrivain engagé

Les textes de notre *corpus* présentent la particularité commune de mettre en scène des figures de scripteurs ou d'intellectuels qui peuvent être lues comme des représentations de l'écrivain, et plus précisément de l'écrivain qui s'interroge sur la façon de rapporter un événement historique collectif et sur la légitimité d'une telle entreprise. À l'exception de Pratolini, sur lequel nous reviendrons à la fin de ce développement, tous les écrivains témoignent, par le biais de ces figures fictionnelles, d'une sorte de conscience douloureuse de la tension qui existe entre l'intériorisation des impératifs idéologiques et politiques de l'époque et le souci de préserver l'autonomie de la littérature.

Comme nous l'avons dit ci-dessus, Camus et Vittorini mettent explicitement en scène des personnages de scripteurs, dont il convient d'analyser les caractéristiques. Dès les premières pages de *La Peste*, Rieux informe le lecteur qu'il puisera à son gré dans les textes dont il dispose ou dans les confidences qu'il a recueillies, mettant d'emblée l'accent sur l'importance de la narration dans le récit, et plus généralement sur les multiples façons de rendre compte d'une expérience vécue. On peut en effet penser que, en multipliant les figures de « chroniqueurs », Camus ne cherche pas seulement à éviter la monotonie du récit, mais aussi et surtout à suggérer une réflexion sur les possibilités du langage : les personnages incarnent en ce sens autant une manière d'entrer dans la lutte que de raconter celle-ci. Rieux, qui a cherché à faire tenir ensemble l'objectivité de la chronique et la subjectivité du témoin le plus longtemps possible, en ne révélant qu'à la fin du récit son identité, Tarrou qui tient des « carnets » relevant les détails les plus insignifiants et se fait ainsi « l'historien de ce qui n'a pas d'histoire » (34), Grand qui se noie dans la recherche du mot juste, Paneloux qui donne libre cours à une rhétorique grandiloquente, Rambert qui sait que sa liberté d'expression ne peut être totale, sont des figures de scripteurs et peut-être des doubles, des possibles de l'auteur qui s'interroge lui-même sur la meilleure façon d'écrire. Problématique au niveau de l'histoire pour les personnages, au niveau de l'interprétation pour le lecteur, l'engagement ne le serait-il pas aussi pour l'auteur lui-même ?

Mais l'interrogation ne porte pas seulement sur le « comment dire », elle touche plus profondément « ce qu'on peut dire », la matière même du récit. Le questionnement sur ce qu'il est « possible de dire » revient à plusieurs reprises : « À partir de ce moment, il est possible de dire » (67) ; « on pouvait dire, à ce moment » (155). La question du rapport du langage à la vérité est du reste posée sans équivoques au début du roman : au journaliste Rambert, venu l'interroger sur l'état sanitaire des Arabes en Algérie, Rieux demande en préalable si le journaliste peut faire « un témoignage sans réserves » (19). C'est ce type de témoignage que Rieux s'efforce lui-même de porter, et derrière lui Camus. Mais comment « parler pour tous » (274), concilier la cohérence du récit et la multiplicité des expériences ? Comment témoigner, à la fois *sur* la peste et *en faveur* des pestiférés ?

On connaît la solution trouvée par Camus en la figure du narrateur Rieux, qui attend la fin du récit pour dévoiler son identité, afin de préserver le fragile équilibre entre objectivité et subjectivité, dimension collective et dimension individuelle, discours du chroniqueur et discours du témoin. Cependant, Rieux sait bien que le témoignage total, sans réserves, est impossible, ne serait-ce que parce qu'il n'a pas vécu l'expérience de la lutte jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la mort. Il ne peut que rendre compte du point de vue des survivants, et cette restriction constitue autant la limite que la valeur de son témoignage, fondé sur les mêmes notions de modestie et d'honnêteté qui animent son action en tant que médecin. « Il ne s'agit pas d'héroïsme dans tout cela. Il s'agit d'honnêteté. C'est une idée qui peut faire rire, mais la seule façon de lutter contre la peste, c'est l'honnêteté », confie Rieux à Rambert (151). L'honnêteté, qui consiste à investir tous ses efforts dans une cause que l'on pense juste tout en étant conscient des limites de son action et qui est l'apanage de ces « hommes de bonne volonté » qui croient en une morale du relatif, est bien ce qui dicte le récit du narrateur. *La Peste* semble ainsi offrir l'exemple d'une concordance voulue entre forme et sens du récit, le recours à la chronique renvoyant à la notion de communauté et à l'exigence de solidarité propre à la morale camusienne, tandis que les valeurs de modestie et d'honnêteté passent par un récit sobre et réticent à toute forme d'exaltation héroïque.

S'il revient en dernière instance à Rieux de produire, par-delà les controverses entre les divers personnages et les différents types d'écriture, un récit fédérateur, où tous peuvent théoriquement se reconnaître, les narrateurs de la première et de la deuxième série du livre de Vittorini sont loin d'offrir la même stabilité au roman, la tension entre les deux modèles d'écriture ne trouvant aucune résolution. Tandis que l'on ne sait presque rien du narrateur de la première série en caractères romains, le narrateur de la seconde série occupe un rôle

essentiel, s'affirmant à la fois en tant qu'auteur, acteur, et commentateur du récit, comme nous l'avons dit ci-dessus. En outre, il apparaît clairement aux yeux du lecteur familier de Vittorini comme une image du narrateur vittorinien, pour les thèmes qu'il développe comme pour son style. Les chapitres en italique sont en effet l'occasion d'analepses « fictionnelles », si l'on peut dire, le narrateur imaginant la rencontre, qui n'appartient pas au passé fictionnel des personnages, de N2 et Berthe enfants, tantôt en Sicile, tantôt en Lombardie. Il évoque également sa propre enfance en Sicile, qui du reste tend à se confondre avec celle de N2. Outre la Sicile, lieu magique de la mémoire dans *Conversation en Sicile*, plusieurs éléments dans l'enfance imaginaire de N2 et/ou du narrateur renvoient au livre le plus célèbre de Vittorini : les figures de l'enfant de sept ans jouant au cerf-volant, du père aux yeux bleus amateur de tragédies, par exemple, sans parler du thème déjà évoqué de l'offense faite au monde. Tout se passe donc comme si Vittorini tentait, dans les chapitres en italique, de donner son empreinte à un texte qui, dans les chapitres en romain, paraît moins personnel, bien que certains procédés typiquement vittoriniens (l'abondance des dialogues, les multiples itérations et l'usage des surnoms) s'y retrouvent aisément.

Pourtant, cette figure d'écrivain, qui renvoie par certains aspect à Vittorini lui-même, semble condamnée dans le livre : en effet, le narrateur des chapitres en italique s'avère incapable de sauver N2 de la mort, ses propositions d'évasion dans l'enfance imaginaire étant impuissantes à détourner le personnage de son désir de mourir : « Mais, lui de sept ans [N2], moi, je l'emporte. Il ne reste rien d'autre, dans la pièce, qu'un engin de mort : avec deux revolvers en mains<sup>364</sup> » (238). Plus précisément, c'est l'auteur d'une littérature « consolatrice » que semble condamner Vittorini, celle-là même qu'il critiquera sévèrement dans son article « Une nouvelle culture » : « L'homme a souffert de la société, l'homme en souffre. Et que fait la culture pour l'homme souffrant ? Elle cherche à le consoler. À cause de ce rôle de consolatrice qui fut le sien jusqu'à aujourd'hui, la culture n'a pas pu empêcher les horreurs du fascisme<sup>365</sup> ».

---

<sup>364</sup> HA, p. 238 / UN, p. 211 : « *Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte : con due pistole in mano.* »

<sup>365</sup> E. Vittorini, « Une nouvelle culture » [« Una nuova cultura », *Il Politecnico*, n°1, 29 septembre 1945, p. 1], repris dans *Journal en public, op. cit.*, p. 187. L'article de Vittorini n'étant pas repris et traduit dans son intégralité dans *Journal en public*, nous traduirons nous-mêmes, quand il sera nécessaire, certains passages à partir de la version originale parue dans *Il Politecnico*. Signalons en outre qu'une grande partie des articles parus dans *Il Politecnico* ont été repris dans M. Forti et S. Pautasso (a cura di), « *Il Politecnico* » : *Antologia*. Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, « Libreria », 1975.

Doit-on alors déduire du retrait du narrateur avant la fin du livre et de la mort de N2, personnage avec lequel il ce dernier se confond volontiers<sup>366</sup>, que Vittorini accomplit, selon les termes de Sergio Pautasso, « le sacrifice de sa propre figure d'intellectuel entre les deux guerres » au nom de « la nouvelle culture<sup>367</sup> » ? On peut en effet s'interroger sur la signification de l'absence du narrateur dans les dernières pages du livre : suggère-t-elle que l'écrivain n'a plus sa place dans la société, que le cours de l'histoire est désormais entre les mains de l'ouvrier qui prononce les derniers mots du livre ? L'intellectuel, qu'il se cantonne dans son rôle d'écrivain, comme le narrateur, ou qu'il passe à l'action et qu'il troque sa plume contre une arme, comme N2, semble donc condamné à échouer.

Mais si Vittorini semble refuser l'identification avec cette figure d'écrivain, il reste cependant attaché à certaines de ses caractéristiques, et ne saurait se satisfaire de l'alternative que représente le narrateur anonyme de la première série, comme l'indique la note, très éclairante, qui suivait la première version de 1945 et qu'il convient de citer dans sa quasi totalité :

Ce n'est pas parce que je suis, comme chacun sait, un militant communiste qu'il faut croire que ce livre est communiste. Chercher en art le progrès de l'humanité est tout autre chose que combattre pour un tel progrès sur le terrain politique et social. En art, ne comptent ni la volonté, ni la conscience abstraite, ni les convictions rationnelles ; tout est lié au monde psychologique de l'homme, et l'on ne peut rien y affirmer de nouveau qui ne soit pure et simple découverte humaine. Mon appartenance au Parti Communiste indique donc ce que je veux être, tandis que mon livre peut seulement indiquer ce que je suis effectivement. Il y a dans mon livre un personnage qui met au service de sa propre foi la force de son désespoir d'homme. Peut-on le considérer comme communiste ? La même question se pose quant au résultat auquel je suis parvenu en tant qu'écrivain. Au lecteur d'en juger, en tenant compte du fait que tout mérite, dans ce livre, ne me revient qu'en tant que communiste. Le reste est imputable à mes faiblesses d'homme. Et sur ce sujet, je ne peux rien promettre en tant qu'écrivain. « J'apprendrai mieux », c'est tout ce que je peux ajouter, comme l'ouvrier de l'épilogue<sup>368</sup>.

---

<sup>366</sup> Le narrateur se présente à plusieurs reprises comme un double du personnage : HA, p. 34 : « Ne nous connaissons-nous pas depuis dix ans ? Je suis semblable à toi » / UN, p. 26 : « Non ci conosciamo da dieci anni ? Io sono come te » ; HA, p. 94 : « je ne sais pour ainsi dire si je ne suis pas, au lieu de celui qui écrit sur lui, si je ne suis pas lui-même » / UN, p. 83 : « io quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso ».

<sup>367</sup> Notre traduction de S. Pautasso, *Elio Vittorini*. Torino : Borla, « Scrittori del secolo », 1967, p. 187.

<sup>368</sup> E. Vittorini, « Nota a Uomini e no », « I Meridiani », *op. cit.*, p. 1210-1211 : « Non perché sono, come tutti sanno, un militante comunista si deve credere che questo sia un libro comunista. Cercare in arte il progresso dell'umanità è tutt'altro che lottare per tale progresso sul terreno politico e sociale. In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali ; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo, e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice scoperta umana. La mia appartenenza al Partito Comunista indica dunque quello che io voglio essere, mentre il mio libro può indicare soltanto quello che in effetti io sono. C'è nel mio libro un personaggio che mette al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d'uomo. Si può considerarlo comunista ? Lo stesso interrogativo è sospeso sul

On ne saurait mieux rendre compte que l'auteur lui-même de la tension qui anime son projet : d'un côté, il affirme son adhésion au communisme et affiche son désir d'être à la hauteur des exigences que celle-ci impose. En même temps, il souligne l'écart qui sépare ce désir et la réalité de son livre, son être communiste et son être écrivain, en mettant l'accent sur l'ambivalence de son personnage. Cet écart, Vittorini semble le déplorer, effectuant un véritable acte de contrition, mais son argumentation est pour le moins étonnante : car si, comme il le prétend, en art tout est lié au monde psychologique de l'homme, un livre qui serait pleinement « communiste », c'est-à-dire qui chercherait à combattre pour le progrès de l'humanité par « la volonté, la conscience abstraite, les convictions rationnelles » relèverait-il encore de l'art ? Et la « promesse » de Vittorini d'« apprendre mieux » n'est-elle pas un subterfuge pour différer dans un futur hypothétique le sacrifice de ce monde psychologique auquel il ne veut se résoudre ? En outre, comme le soulignait Franco Fortini, cette « Note » était déjà une « défense, une délimitation des territoires » qui effectuait un partage clair entre art et politique, que Vittorini ne cessera par la suite de défendre auprès des dirigeants communistes et qui constituera tout l'enjeu de son débat avec Palmiro Togliatti en 1947. « Vouloir être communiste signifiait “je ne le suis pas” [...]. La “faiblesse d'homme” à laquelle la “Note” attribuait tous les défauts du livre devait bientôt devenir la citadelle à défendre contre la conscience abstraite, les convictions rationnelles<sup>369</sup> », souligne ainsi F. Fortini.

C'est encore sous le signe du déchirement, qui est bien plus une tension qu'une scission, que Calvino transpose sa condition d'intellectuel « jeté » dans les circonstances extrêmes de la guerre partisane. Par le biais de Kim, bien sûr, mais aussi, de façon moins attendue, de Pino. Comme le jeune commissaire de brigade, Calvino était un « jeune bourgeois qui avait toujours vécu en famille<sup>370</sup> » et pour lequel l'expérience de la guerre, la rencontre avec un monde violent, la vie en commun avec des hommes issus de milieux jusque là inconnus, fut une véritable découverte. Le discours de Kim au chapitre IX est un écho direct des conversations de Calvino avec un ami, étudiant en médecine, durant la Résistance,

---

*mio risultato di scrittore. E il lettore giudichi tenendo conto che solo ogni merito, per questo libro, è di me come comunista. Il resto viene dalle mie debolezze d'uomo. Né in proposito posso promettere nulla, come scrittore. “Imparerò meglio” è tutto quello che posso aggiungere, come il mio operaio dell'epilogo. »*

<sup>369</sup> F. Fortini, *Dieci inverni (1947-1957) : contributi ad un discorso socialista* [1957]. Bari : De Donati, 1973, « Che cos'è stato *Il Politecnico* » [1953] [p. 59-79], p. 59.

<sup>370</sup> « Presentazione », *SNR*, p. XIX : « ero stato [...] un giovane borghese sempre vissuto in famiglia ».

comme le souligne l'écrivain dans sa préface au *Sentier*<sup>371</sup>. Pourtant, c'est bien le personnage de Pino qui incarne le mieux le rapport que Calvino entretenait avec la guerre partisane :

Le rapport entre le personnage du petit garçon, Pino, et la guerre partisane correspondait symboliquement au rapport que moi je m'étais trouvé à avoir avec celle-ci. L'infériorité de Pino en tant qu'enfant confronté au monde incompréhensible des adultes correspondait à celle que j'éprouvais dans la même situation en tant que bourgeois<sup>372</sup>.

Être un intellectuel bourgeois plongé dans la Résistance, c'est finalement faire l'expérience d'une distance irrémédiable avec le monde que l'on souhaiterait pouvoir intégrer. Mais exprimer cette situation en la transposant dans le personnage de Pino, c'est aussi un moyen habile de rendre compte de la tension qui anime l'écrivain entre désir d'exaltation héroïque, adhésion à un discours politique triomphant et attention à cette « zone d'ombre » qu'explorent les contes de l'enfance et où réside peut-être une vérité de l'homme. La question du rapport de l'écrivain, individu appartenant à une classe sociale et à une culture spécifiques, à l'expérience historique est ainsi au cœur du *Sentier*, puisqu'elle informe l'écriture du texte, conduisant au choix de faire de Pino « l'œil » du récit. Elle conditionne même la possibilité d'un récit sur la Résistance si l'on en croit la préface, où l'écrivain reconnaît que ce détour par le personnage de Pino, autrement dit cette transposition dans la fiction de son statut marginal d'intellectuel, lui était indispensable pour mettre en mots son expérience. Tant qu'il écrivait à la première personne, ses textes ne lui convenaient guère, explique-t-il, tant il trouvait son histoire personnelle « humble et médiocre ». À partir du moment où il écrivit des récits « objectifs et anonymes », il trouva satisfaction et y vit même une façon de se réapproprier sa propre expérience : « ainsi, l'histoire d'où mon point de vue était banni redevenait mon histoire...<sup>373</sup> ».

Déléguer à Pino le statut de protagoniste et Kim celui de porte-parole, éviter que le parcours du premier ne vienne exactement coïncider avec le discours du deuxième et le conforter, c'était donc pour Calvino un moyen de rendre compte de sa position d'intellectuel qui interroge plus qu'il n'affirme, d'énoncer sa foi, et non sa conviction, dans le progrès de

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. XVIII-XIX.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. XX : « Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrispondeva a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. »

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. XX : « la mia storia personale mi pareva umile e meschina » ; « Comincia a capire che un racconto, quanto più era oggettivo e anonimo, tanto più era mio. » ; p. XXI : « la storia in cui il mio punto di vista personale era bandito tornava ad essere la mia storia ».

l'histoire, tout en se dérochant à l'imputabilité d'un discours politique trop affirmatif. Bref, une manière de s'engager sans se mentir à soi-même.

#### 2.2.4 Le roman engagé : une forme-sens historiquement située

On comprend alors que la tension précédemment observée dans *Le Sentier des nids d'araignée* entre référence et subversion du modèle à thèse, loin de renvoyer à la maladresse d'un jeune écrivain de vingt-trois ans, est étroitement liée à une problématique tout à la fois littéraire, politique et historique. Et sans aucun doute en est-il de même pour les textes de Camus et Vittorini, dont le recours à la polyphonie, au dialogisme, à l'écriture modeste (pour le premier) et au montage parallèle alterné (pour le second) sont, bien plus qu'un simple amoindrissement du caractère affirmatif du roman à thèse, la manifestation de la tension vécue par l'écrivain qui s'efforce de transmettre un message clair tout en refusant de se soumettre aux impératifs politiques du moment et de donner à la littérature une vocation assertive. Par rapport au roman à thèse qui tend à confondre les figures de l'écrivain et du militant, nos textes distinguent ces deux figures et interrogent le rapport problématique qui les unit, au point d'en faire un des enjeux principaux du récit. C'est donc bien une différence de nature, et non de degré, qui distingue le roman engagé du roman à thèse.

Le roman engagé serait ainsi un genre qui exposerait le conflit entre la volonté personnelle de l'écrivain de s'engager, au sens premier de prendre position dans un débat d'ordre politique, en même temps que sa réticence à assumer une posture didactique et dogmatique. Réticence étroitement liée au refus de faire du roman non pas seulement un récit exclusivement politique, mais plus généralement un récit idéologique au sens défini par H. Arendt, c'est-à-dire porteur d'une conception totalisante, voire totalitaire, du monde. C'est bien sur la porosité de la frontière entre les deux acceptions de l'idéologie comme « système d'idées » donnant une explication du monde et « logique d'une idée » ? qui édicte une loi du monde exclusive et totalisante, que les auteurs de roman engagé mettent le doigt. C'est en ce sens qu'il faut sans doute comprendre le rapport dialectique qu'ils entretiennent avec le roman à thèse, genre idéologique au sens arendtien si l'on suit les analyses de N. Wolf, et non seulement rhétorique et formel comme l'avait S. R. Suleiman.

Mais nous n'avons retenu ici que la deuxième moitié de la définition du roman engagé, son rapport avec l'idéologie ou plutôt les deux acceptions que peut revêtir ce terme.

Or il est un second aspect essentiel que nous avons mentionné, la volonté personnelle de l'écrivain, qui renvoie à une caractéristique d'époque sans laquelle l'enjeu du roman engagé serait incompréhensible : l'idée, dont on retrouve trace dans tous les débats et écrits de l'après-guerre, selon laquelle les événements historiques, imposant à l'individu la nécessité de choisir son camp, de se dévoiler à lui-même et aux autres, ont mis en question la définition de l'homme et de la condition humaine. D'où l'accent mis dans nos textes sur les choix personnels des personnages, leurs motivations subjectives, au détriment des facteurs idéologiques et politiques, et sur la figure de l'auteur du récit par le biais des personnages de scripteurs. D'où aussi cette ouverture de l'histoire à la perspective morale chez Camus et Vittorini, existentielle chez Calvino et Sartre, cette réconciliation de « l'absolu métaphysique et de la relativité du fait historique » qui définit, selon l'auteur du *Sursis*, la « littérature des grandes circonstances<sup>374</sup> ».

Porteur d'une problématique historiquement située, le roman engagé apparaît alors, plus qu'un genre défini par des caractéristiques exclusivement formelles, comme une forme-sens : l'engagement, perçu comme un état de fait auquel nul ne peut se soustraire et qu'il faut donc assumer, quelles que soient les contradictions qu'un tel geste comporte pour l'écrivain, détermine des thèmes et des modalités d'écriture spécifiques. L'exemplarité du roman engagé résiderait alors dans le geste même de l'engagement<sup>375</sup>, dans la volonté de l'écrivain d'entrer dans l'arène et de risquer d'y perdre son identité, et non, comme dans le roman à thèse idéologique, dans le contenu de l'engagement proposé.

Dans cette perspective, le roman sartrien tel que nous l'avons analysé ci-dessus est emblématique du roman engagé, réalisant une coïncidence parfaite entre la découverte de l'historicité et les interrogations des personnages comme de l'écrivain quant à la possibilité d'un engagement en actes : l'entrée dans la Résistance pour Mathieu, la réalisation d'un roman exemplaire pour Sartre. Mais les autres textes qui proposent explicitement un investissement des personnages et de leur auteur dans la lutte donnent eux aussi à l'engagement le visage d'un impératif jamais complètement accompli ou dont l'accomplissement ne saurait donner entière satisfaction. Donnant lieu à une victoire

---

<sup>374</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 223.

<sup>375</sup> E. Bouju a développé l'idée de l'engagement comme « geste », au sens de « gestuelle publique de l'écriture » qui est essentiellement « risque », « mise en gage, dans l'écriture, de la propre intégrité » de l'écrivain (« Geste d'engagement et principe d'incertitude. Le "misi me" de l'écrivain » art. cit., p. 51). Nous reviendrons sur l'exemplarité de l'engagement comme « geste » dans la dernière partie de notre travail.



provisoire (Camus) ou dont le sens ne sera révélé que dans l'avenir (Calvino), l'engagement se paie au prix fort de la disparition de la figure de l'écrivain dans *Les Hommes et les autres*.

On pourrait alors objecter que, de tous nos textes, *Chronique des pauvres amants* est sans doute celui où l'engagement politique apparaît le moins problématique, notamment parce qu'il ne donne pas lieu au déchirement de l'écrivain que nous avons évoqué plus tôt. De fait, le pédagogue et l'écrivain semblent faire bon ménage dans la figure du narrateur pratolinien, « cornacchiaio » éclairé qui ne semble pas se poser la question de la légitimité de sa parole. Pourtant, nous avons bien relevé chez Pratolini, comme chez les autres auteurs du *corpus*, le double refus d'écrire un roman où l'histoire et la politique rendraient compte de l'ensemble du réel et de proposer des héros exemplaires. Nous avons également montré que, par sa conception de l'événement historique comme fait avant tout humain – Maciste lui-même agit selon son « cœur » davantage qu'en vertu d'idéaux politiques – Pratolini s'inscrit dans la conception anthropologique de l'histoire qui domine les années de l'après-guerre, même si l'homme qui est représenté s'inscrit davantage dans le temps long du mythe populiste que dans la situation conjoncturelle de lutte contre le fascisme. Si ces éléments interdisent toute assimilation de *Chronique des pauvres amants* avec le roman idéologique, l'absence de dramatisation, au sens de mise en scène, mise en mots de la tension qui anime l'écrivain engagé nous invite à penser que ce roman constitue un cas-limite du roman engagé, révélateur des liens étroits qu'il entretient avec le roman à thèse.

Au terme de cette analyse des rapports entre roman engagé et roman à thèse, plusieurs points méritent d'être rappelés : il semble tout d'abord que le roman à thèse constitue le paradigme négatif de l'œuvre engagée, dans la mesure où c'est par opposition à lui que s'élabore la théorie sartrienne de l'engagement. Dans leur ensemble, les auteurs engagés refusent aussi bien le caractère démonstratif et autoritaire de l'écriture du roman à thèse que sa fonction utilitaire. Pourtant, l'idée d'une littérature fonctionnelle, utile, est au cœur de leurs œuvres. Nous avons cherché à démontrer que celle-ci fait moins l'objet d'une affirmation que d'une interrogation, et même d'une problématisation : contrairement au roman à thèse idéologique qui repose sur la confusion des figures de l'écrivain et du militant, le roman engagé s'applique à les distinguer et à exposer la tension qui existe entre eux. Divisé entre le désir de conserver sa liberté et son autonomie d'écrivain et celui de servir une cause qu'il estime juste, l'auteur engagé exprime cette contradiction dans son œuvre, en refusant de

délivrer un sens univoque à son récit et en introduisant des figures de scripteurs qui relaient ses interrogations esthétiques et morales.

La mise en scène du déchirement de l'écrivain constituerait ainsi un critère déterminant du roman engagé, que l'on ne peut comprendre, selon nous, que si on le rattache à un certain contexte historique qui exige des écrivains une mobilisation active dans le champ social et politique. En ce sens, l'engagement tel qu'il est conçu et pratiqué dans l'immédiat après-guerre est bien la *réponse*<sup>376</sup> donnée par le champ littéraire aux demandes de l'époque, une réponse qui cependant ne va pas de soi et dont la formulation même est indissociable d'un questionnement concernant la légitimité de telles demandes. Il convient donc d'examiner de plus près en quoi consistent ces exigences d'époque qui sont à l'origine du roman engagé tel que nous l'avons défini dans les pages précédentes, autrement dit de voir comment a pu s'imposer cette idée paradoxale, à l'origine sans aucun doute du déchirement essentiel du romancier engagé, d'une littérature qui soit action, « *praxis* ».

---

<sup>376</sup> Nous renvoyons aux propos développés dans l'introduction (« 1.1 Un néologisme ? ») et à cette phrase d'A. Makowiak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », art. cit., p. 22 : « Plus que commencement absolu, l'engagement est donc une *réponse* à une situation donnée. »

### 3. La littérature engagée comme *praxis*

L'expérience de l'Occupation en France et en Italie et les années de dictature fasciste dans la péninsule marquèrent fortement le visage de la littérature à la Libération. On ne pouvait oublier que l'acte d'écrire avait représenté pour certains hommes de lettres un moyen de résistance efficace et dangereux, qui compromettait leur liberté, quand ce n'était pas leur vie même : il suffisait de penser aux publications clandestines d'Aragon, *alias* François la Colère dans la Résistance, ou aux romans d'avant-guerre d'Ignazio Silone ou de Carlo Levi qui avaient valu à leurs auteurs l'exil (le « confino ») pendant plusieurs années, pour s'en convaincre. Deux leçons au moins pouvaient être tirées de cette expérience : d'une part, l'idée que des circonstances exceptionnelles avait révélé ce qui constituait sans doute un aspect essentiel de la littérature, sa portée sociale et politique ; d'autre part, et cette idée découlait de la première, il était apparu que l'écriture était une action, une œuvre, un acte, dont chaque auteur était responsable et avait à rendre compte. On assistait donc à une dramatisation de l'acte d'écrire en même temps qu'à une responsabilisation de l'écrivain à l'égard de la collectivité. Bref, avant même que Sartre n'écrive le mot dans la « Présentation » du premier numéro des *Temps Modernes* (et nous verrons d'ailleurs qu'il ne fut pas le premier à le faire), l'engagement, au double sens de mise en jeu personnelle de l'écrivain et de responsabilité collective, était une notion imposée par l'époque. Comme le souligne Michel Surya, « Sartre ne posa pas le premier la question de l'engagement littéraire. Mais l'angoisse dans laquelle était cette époque au sortir de la guerre voulut qu'on prît à cette question, ainsi que Sartre la posa, une attention qu'elle n'avait pas connue jusqu'à lui<sup>377</sup> ».

Nous avons vu dans la partie précédente que Sartre inscrivait sa réflexion sur l'engagement dans le cadre d'une philosophie de la liberté. Il reste à montrer que celle-ci est indissociable d'une philosophie de l'action en vertu de laquelle l'œuvre littéraire est un acte proprement dit, résultant de la rencontre de deux libertés, celle de l'auteur et celle du lecteur. Bien plus qu'autour de la théorie existentialiste d'une liberté à construire pour et par

---

<sup>377</sup> M. Surya, *La Révolution rêvée : pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires (1944-1956)*. Paris : Fayard, 2004, p. 12.

chacun, c'est autour de la notion d'une « littérature de la *praxis*<sup>378</sup> », au sens premier d'action, que s'est établi, temporairement, un consensus quasi général au sein de la République des lettres. Mais c'est aussi autour de cette notion qu'ont surgi des dissensions importantes, le terme de « *praxis* » pouvant être interprété de différentes manières qui sont autant de façons de questionner le concept d'engagement littéraire et d'en montrer, sur le plan théorique, les contradictions ou apories. Une brève recension des sens possibles du terme s'impose donc en préalable de ce troisième chapitre.

### **Les trois sens du terme « *praxis* »**

Conformément au sens étymologique et courant du terme, on peut d'abord entendre derrière l'expression de « littérature de la *praxis* » l'idée que la littérature est par elle-même action et qu'elle exerce donc une *fonction* à l'égard des lecteurs et de la société en général : c'est là le point sur lequel la majeure partie des acteurs du champ littéraire, à quelques exceptions près, semblent s'accorder au lendemain de la guerre<sup>379</sup>. Mais quelle est la nature de cette action et sur quel plan se manifeste-t-elle ?

La connotation marxiste<sup>380</sup> de l'expression n'échappait pas à Sartre qui, écrivant dans « Situation de l'écrivain en 1947 » que « l'ouvrier est le sujet par excellence de la littérature de la *praxis*<sup>381</sup> », s'empressait de distinguer sa position de celle des marxistes en affirmant avec fermeté que « la politique du communisme stalinien est incompatible avec l'exercice honnête du métier littéraire<sup>382</sup> ». C'est donc la question du rapport entre littérature et politique, et plus précisément entre écrivain et parti politique, question qui constitue un enjeu fondamental des discussions de l'après-guerre sur l'engagement, qui est alors posée par le terme de « *praxis* ».

---

<sup>378</sup> Sartre utilise à plusieurs reprises ce terme comme un synonyme de « littérature engagée » dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (première occurrence *op. cit.*, p. 237) et lui attribue diverses significations distinctes que nous précisons dans ces pages.

<sup>379</sup> On peut relever en France l'exception de G. Bataille, qui affirme dès 1944 que la littérature ne peut ni ne doit servir, dans son article « La littérature est-elle utile ? », *Combat*, 12 novembre 1944. Nous reviendrons sur cet écrivain dans la Deuxième partie de notre travail, « 1.1.1 Résistances à Sartre : Paulhan, Caillois, Breton, Blanchot, Bataille et Camus ».

<sup>380</sup> Marx entend, par le terme de « *praxis* », l'ensemble des pratiques permettant à l'homme de transformer conjointement le monde et lui-même. Le marxisme conçoit toute activité, même les activités intellectuelles (art, science, philosophie, religion...) comme relevant de la *praxis* humaine et refuse toute conception de la pensée comme spéculation, récusant la distinction d'Aristote entre *praxis* et *theoria*. Il tend ainsi à définir la philosophie ou les sciences comme des « pratiques théoriques ». Notons que la théorie sartrienne de l'engagement tend elle aussi à inclure les activités intellectuelles dans le champ de la pratique.

<sup>381</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 254.

Enfin, il est un dernier champ ouvert par ce terme : celui de l'historicité, que Sartre, comme nous l'avons vu précédemment, place explicitement au cœur de l'engagement. Dans cette perspective, la *praxis* est à comprendre comme « action dans l'histoire et sur l'histoire » : « le monde et l'homme se révèlent par les *entreprises*. Et les entreprises dont nous pouvons parler se réduisent à une seule : celle de *faire l'histoire*. Nous voilà conduits par la main jusqu'au moment où il faut abandonner la littérature de l'*exis* pour inaugurer celle de la *praxis* », écrit Sartre<sup>383</sup>. L'historicité est alors à la fois le plan sur lequel s'exerce l'action de la littérature et le « sujet » de l'œuvre littéraire. « La *praxis* comme action dans l'histoire et sur l'histoire, c'est-à-dire comme synthèse de la relativité historique et de l'absolu moral et métaphysique, avec ce monde hostile et amical, terrible et dérisoire qu'elle nous révèle, voilà notre sujet<sup>384</sup> », poursuit ainsi Sartre. La littérature est ainsi aussi bien ce qui *raconte* que ce qui *fait* l'histoire, et là encore la référence à Marx n'est pas superflue. On sait en effet que pour le père du matérialisme historique, la *praxis*, qui inclut aussi bien les activités pratiques que les activités intellectuelles – et donc les arts du récit – est l'élément principal de l'histoire humaine : le récit, en tant que production humaine, posséderait ainsi « une effectivité qui en fait non seulement une instance de transmission de la mémoire culturelle, mais une médiation productrice d'histoire<sup>385</sup> ».

On ne saurait cependant conclure de ces points de rencontre entre le marxisme et la théorie de l'engagement une indexation de la seconde au premier. Il nous semble plus juste d'en déduire l'hypothèse que marxisme et engagement partagent une même conception de l'histoire, comme progressive et faite par les hommes, dans des conditions qu'ils n'ont cependant pas choisies<sup>386</sup>, et qu'ils envisagent de manière assez semblable l'articulation entre passé, présent et futur. Jean-François Hamel a défini les contours de la « poétique de l'histoire » mise en œuvre par Marx dans *Le Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte* en des

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 237-238.

<sup>385</sup> J.-F.Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minit, « Paradoxe », 2006, p. 104. Pour une analyse du rôle de la narrativité dans et sur l'Histoire dans la pensée marxienne, nous renvoyons plus précisément au chapitre consacré au *Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, intitulé « Le Second Empire du passé : l'agonistique du récit chez Karl Marx », p. 102-135.

<sup>386</sup> Outre la tendance à faire de l'activité intellectuelle une activité pratique et de conférer aux arts du récit une effectivité sur le déroulement de l'histoire, on pourrait citer comme point de convergence entre la pensée marxienne et la théorie sartrienne de l'engagement l'idée, défendue par Marx, que les hommes font l'histoire, mais dans des conditions héritées du passé. Ce propos n'est pas sans évoquer la fameuse phrase de Sartre, dans *Le Sursis* : « La guerre : chacun est libre et pourtant les jeux sont faits. » (p. 367) Rappelons également que si Sartre a souvent marqué son hostilité aux communistes dans les premières années de l'après-guerre, ce n'est pas à la philosophie de Marx qu'il s'en est directement pris, accusant au contraire les intellectuels du parti de laisser la doctrine marxiste « sécher sur pied » (*Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 259).

termes qui, nous semble-t-il, pourraient aussi bien s'appliquer à la théorie sartrienne et existentialiste de l'engagement: « cette poétique de l'histoire articule la différenciation du présent sur un horizon d'attente toujours ouvert et restitue en cela au présent sa contingence à l'égard du passé<sup>387</sup> ». Dans cette perspective, marxisme et théorie de l'engagement partageraient une conception commune de l'histoire et du rôle qu'y jouent les hommes, autrement dit ce que l'on pourrait identifier à un « régime d'historicité<sup>388</sup> » commun.

Ce sont ces trois notions impliquées dans l'expression « littérature de la *praxis* » (action, geste politique et expression d'un régime d'historicité) que nous nous proposons d'envisager dans les pages qui suivent.

### 3.2 L'œuvre littéraire comme action

S'il est reconnu par de nombreux historiens que la littérature occupa à la Libération une place considérable, les éléments d'explication de ce phénomène<sup>389</sup> sont multiples : comme nous l'avons dit précédemment, la littérature dans son ensemble bénéficiait du prestige de certains écrits de résistance, essentiellement dans le domaine la poésie et du théâtre en France, du roman en Italie<sup>390</sup>. Dans son article « La nationalisation de la littérature », Sartre soulignait cependant les dangers d'une telle valorisation qui, attribuant aux auteurs de 1945 les mérites des résistants de 1944, menaçait de transformer les artistes et écrivains en « biens nationaux » :

Mais à présent que la guerre est finie, il est dangereux d'opérer la pêche aux grands hommes en s'inspirant des mêmes principes [que ceux en vigueur durant l'Occupation]. Comme les auteurs-collaborateurs sont provisoirement contraints au repos, il n'est pas d'écrivains aujourd'hui en exercice qui n'aient coopéré de près ou de loin aux mouvements de la résistance ; à tout

---

<sup>387</sup> J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 132.

<sup>388</sup> Avant de lui consacrer un ouvrage entier (*Régimes d'historicité, op. cit.*), F. Hartog a exposé la notion de « régime d'historicité » dans divers articles : F. Hartog et G. Lenclud, « Régimes d'historicité », dans A. Dutu et N. Dodille (dir.), *L'État des lieux en sciences sociales*, Paris : L'Harmattan, 1993, p. 19-38 ; F. Hartog, « Temps et histoire. Comment écrire l'histoire de France ? », dans *Annales HESS*, novembre-décembre 1995, p. 1219-1236.

<sup>389</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 20 : « Le fait est [...] que la littérature occupa à la Libération une place partout considérable, de beaucoup plus grande que celle qui lui est ordinairement dévolue. C'est une des "divines" surprises de cette période [...] dont Claude Aveline témoigne en ces termes (desquels le scepticisme n'est toutefois pas entièrement absent) : "Depuis notre libération, [...] la voix de l'écrivain ne s'élève plus dans le désert [...]. On l'entend partout, on l'écoute parfois". »

<sup>390</sup> Nous pensons ici aux romans dits « d'opposition », mentionnés p. 74, note 33.

le moins avait-il un cousin dans le maquis. De la sorte, dans les milieux littéraires, écrire et avoir résisté sont devenus synonymes<sup>391</sup>.

D'autre part, sous l'effet d'une politisation incarnée notamment en France par la création du CNE (Comité National des Écrivains) qui rassemblait les écrivains non compromis avec la collaboration<sup>392</sup> et, en Italie, par l'adhésion au communisme de la majorité des écrivains durant la Résistance, le champ littéraire et intellectuel devenait un nouvel espace politique, qui pouvait cependant apparaître, dans la confusion intellectuelle et idéologique qui caractérisait la Libération, comme un concurrent des partis politiques eux-mêmes. Un autre lieu de pouvoir en quelque sorte, si ce n'est un contre-pouvoir : le fait que le CNE se charge lui-même de l'« épuration » des écrivains et intellectuels collaborateurs n'était-il pas une façon de revendiquer l'autonomie du champ à l'égard des nouvelles institutions de la France libre ?

Sans pousser plus loin une analyse qu'il n'y a pas lieu de développer ici, on peut retenir l'idée que, au sortir de la guerre, on attendait beaucoup, peut-être plus que jamais dans l'histoire, des écrivains et de la littérature. Cette attente, selon l'analyse de M. Surya, n'était pas moins que celle de pouvoir croire à nouveau en un avenir, après l'effondrement des valeurs humanistes dans les camps de concentration et d'extermination et à Hiroshima : « Engager la littérature consistera d'abord à ceci : redonner à l'homme un visage. On ne comprendrait rien à tout ce que dit l'idée selon laquelle tout homme devait engager tout l'homme si l'on ne comprend pas que ce dans quoi chaque homme identifie l'humanité de l'homme (l'art, la littérature) devait redonner figure à l'homme<sup>393</sup> ».

---

<sup>391</sup> J.-P. Sartre. « La nationalisation de la littérature », *Les Temps Modernes*, n°2, novembre 1945, repris dans *Situations, II*, op. cit. [p. 31-53], p. 46-47.

<sup>392</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à G. Sapiro, *La Guerre des écrivains*, op. cit. et P. Assouline, *L'Épuration des intellectuels*. Bruxelles : Complexe, 1985.

<sup>393</sup> M. Surya, op. cit., p. 42.

### 3.1.1 La dramatisation des enjeux dans les textes fondateurs de l'engagement littéraire : « *Présentation des Temps Modernes* » de Sartre et « Une nouvelle culture » (*Il Politecnico*) de Vittorini

Selon l'analyse de M. Surya, c'est la capacité du discours sartrien sur l'engagement à nourrir des « représentations mobilisatrices, c'est-à-dire porteuses d'avenir<sup>394</sup> », qui explique à la fois la fortune de la notion en général et la prédominance de sa formulation sartrienne en France et, pouvons-nous ajouter, en Italie<sup>395</sup>. De fait, Sartre ne fut pas le premier à employer le terme d'« engagement » : le 25 août 1945, soit deux mois avant la « Présentation » du premier numéro des *Temps Modernes*, Louis-Marie Chauffier<sup>396</sup> écrivait dans *Les Lettres françaises* un article intitulé « L'engagement total », avec lequel le texte de Sartre présentera des points communs évidents.

Que dit exactement Sartre dans sa célèbre « Présentation »? On sait que, plutôt qu'appeler les écrivains à s'engager, Sartre commence par rappeler qu'ils le sont toujours, quand bien même ils seraient « muets et cois comme des cailloux<sup>397</sup> » : « Pour nous en effet l'écrivain n'est ni Vestale ni Ariel : il est “dans le coup”, quoi qu'il fasse, marqué, compromis, jusque dans sa plus lointaine retraite<sup>398</sup> ». L'engagement consiste donc pour l'écrivain à prendre conscience de cet état de fait, à passer de l'immédiat au spontané par un choix libre et réfléchi : « puisque nous agissons sur notre temps par notre existence même, nous décidons que cette action sera volontaire<sup>399</sup> ».

Ces propos sont sans aucun doute d'actualité pour un lecteur de 1945 et il n'est pas dit que ce soit leur nouveauté qui ait été la cause du succès de l'article de Sartre. Au fond, ce que dit le directeur des *Temps Modernes* ressemble fort à ce qu'avancait L.-M. Chauffier dans son article : lui aussi affirmait que l'écrivain a moins à s'engager qu'il ne l'est déjà, qu'il ne l'est par le fait même qu'il est écrivain. Pour Chauffier comme pour Sartre, on n'écrit pas impunément et nul plus que l'écrivain n'est tenu de répondre de l'action qu'il entreprend dès lors qu'il écrit (dans les deux cas, l'écriture est perçue comme action) : « L'acte d'écrire est

---

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>395</sup> En Italie aussi, le terme d'engagement se diffuse par le biais de Sartre : la revue « *Politecnico* », dirigée par Vittorini, publie, dans le n°16 daté du 12 janvier 1946, une traduction de la « Présentation » du premier numéro des *Temps Modernes*, où Sartre définit la « littérature engagée ».

<sup>396</sup> L.-M. Chauffier fut responsable pendant la guerre, aux côtés de Jean Cassou, Pierre Leyris et Roger Massip, des *Cahiers de Libération*, qui parurent jusqu'à son arrestation et à sa déportation au camp de Bergen-Belsen en 1944. L.-M. Chauffier en revint le 15 avril 1945.

<sup>397</sup> J.-P. Sartre, « Présentation des *Temps modernes* », *op. cit.*, p. 13.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 13.



grave ; peut-être le plus grave qui soit [...] tout l'homme s'y trouve engagé », affirme ainsi Chauffier<sup>400</sup>. Ce qui fait la différence entre les deux textes, comme le souligne M. Surya, c'est d'abord leur ton : dans l'article de Chauffier, il s'agit d'un ton « où entre l'angoisse<sup>401</sup> », une angoisse intimement lié à l'idée que, malgré la libération, la guerre n'est pas finie. Pour l'auteur de « L'engagement total », qui a connu la déportation, les raisons pour lesquelles les hommes sont entrés en guerre n'ont pas disparu avec elle, comme l'explique M. Surya : « pire, en se retirant, la guerre laisse derrière elle assez de désordres et d'épuisement pour que soient réunies les conditions d'un asservissement qui ne sera qu'à peine moindre. Deux tyrannies [les États-Unis et la l'URSS] y sont prêtes<sup>402</sup> ». Sartre en revanche annonce dans son texte-manifeste, avec « un ton de prédication sombre et finalement fiévreux<sup>403</sup> », la fin de la guerre et le début d'une ère nouvelle. Selon M. Surya, c'est donc moins la « vérité respective<sup>404</sup> » des deux textes qu'il convient d'opposer que la façon dont les deux écrivains présentent l'engagement. Étroitement lié à un contexte de guerre toujours présent pour Chauffier, l'engagement se dessine au contraire pour Sartre sur le fond d'un épisode certes tragique, et dont il faut tirer des leçons, mais qui constitue une parenthèse désormais bel et bien refermée. Se déclarant sans illusion sur ce qu'il y avait lieu d'attendre d'une liberté si chèrement retrouvée et agitant la menace du totalitarisme, Chauffier livrait un texte foncièrement pessimiste et désespéré, « de nature à altérer la liberté que le plus grand nombre voulait à ce moment retrouver<sup>405</sup> ».

En 1945, Sartre apparaît de fait comme le héraut d'un engagement triomphant et d'une ère nouvelle, à laquelle l'écrivain est appelé à s'identifier totalement : « nous ne serons pas des absolus pour avoir reflété dans nos ouvrages quelques principes décharnés [...] mais parce que nous aurons combattu passionnément dans notre époque, parce que nous l'aurons aimée passionnément et que nous aurons accepté de périr tout entiers avec elle<sup>406</sup> ». Mais ce n'est pas uniquement le sort de l'homme de lettres qui préoccupe Sartre, c'est l'avenir de la littérature elle-même qui se joue dans la notion d'engagement, puisque l'écrivain engagé permet à celle-ci de « redevenir ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être : une fonction

---

<sup>400</sup> L.-M. Chauffier, « L'engagement total », *Lettres françaises*, n°57, 25 août 1945, cité dans M. Surya, *op. cit.*, p. 40.

<sup>401</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 37.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> J.-P. Sartre, « Présentation des *Temps Modernes* », *op. cit.*, p. 16.

sociale<sup>407</sup> ». Cette fonction sociale ne manque pas non plus d'ambition, puisqu'elle consiste à « concourir à produire certains changements dans la société qui nous entoure », et plus précisément à « changer la condition sociale de l'homme et la conception qu'il a de lui-même<sup>408</sup> ». Le « but lointain » que se fixe Sartre n'est rien de moins que la « libération » de l'individu<sup>409</sup>. De l'individu, et non pas d'une classe : l'engagement sartrien, il est important de le souligner, est un choix personnel qui, en vertu de l'idée selon laquelle quiconque est libre exige la liberté pour autrui, se voit doté d'un effet collectif. L'ouvrier est libre de se choisir « à la fois ouvrier et homme, tout en conférant une signification au prolétariat<sup>410</sup> ».

Nous reviendrons plus loin sur les ambiguïtés dont est porteur un tel lien d'équivalence entre individu et groupe, et plus précisément entre individu et classe sociale. Retenons pour l'instant que ce lien constitue le moyen rhétorique par lequel Sartre manifeste à la fois son désir d'améliorer la condition des classes populaires et son autonomie à l'égard des partis politiques : puisque la revue des *Temps Modernes* se consacre à la défense « de l'autonomie et des droits de la personne » en vue de la libération de tous, elle ne peut servir aucun parti, et surtout pas celui de ceux qui, ayant compris que « l'homme est enraciné dans la collectivité et qui veulent affirmer l'importance des facteurs économiques, techniques et historiques, se rejettent vers l'esprit de synthèse qui, aveugle aux personnes, n'a d'yeux que pour les groupes<sup>411</sup> ». Bref, entre les communistes – puisque c'est bien d'eux qu'il s'agit – et les capitalistes libéraux qui inclinent à « concevoir l'individu en dehors de leurs conditions réelles d'existence<sup>412</sup> », Sartre dessine une troisième voie qu'il revient à la littérature d'exprimer : « nous recourons à tous les genres littéraires pour familiariser le lecteur avec nos conceptions : un poème, un roman d'imagination, s'ils s'en inspirent pourront, plus qu'un écrit théorique, créer le climat favorable à leur développement<sup>413</sup> ». C'est moins l'idée d'une littérature au service d'une cause que la capacité supérieure de la littérature à parler aux hommes en tant qu'être libres qui est mise en avant.

En dernière instance, toute la force de Sartre est de lier dans un rapport de réciprocité totale avenir de la littérature et avenir de la société, de formuler ce que M. Surya appelle une

---

<sup>407</sup> *Ibid.*

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>412</sup> *Ibid.*

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 28.

« conception syllogistique de l'engagement<sup>414</sup> », particulièrement évidente dans les derniers mots de la « Présentation » : « Notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient<sup>415</sup> ». L'engagement apparaît ainsi comme l'accomplissement du vieux rêve d'une littérature « totale », et il n'est pas à douter que Sartre, malgré la satisfaction modeste qu'il dit tirer de cette nouvelle conception du fait littéraire (« retrouver simplement une bonne conscience professionnelle<sup>416</sup> ») partage encore cette fascination pour les pouvoirs de la littérature qu'il qualifiera durement de « névrose » dans *Les Mots* vingt ans plus tard. Mais c'était aussi donner au lecteur de 1945 l'espoir d'un nouveau commencement, de la naissance d'un nouveau monde et d'une nouvelle littérature, qui signifieraient que, décidément, la guerre était bien finie.

L'éditorial du premier numéro du *Politecnico*, rédigé par Vittorini et intitulé « Una nuova cultura » (« Une nouvelle culture »), donne lieu à une dramatisation analogue du rôle de la littérature, et de la culture en général, dans la société. Si Sartre ouvre son article par la condamnation de la « tentation de l'irresponsabilité » des écrivains « d'origine bourgeoise<sup>417</sup> », Vittorini commence par faire le procès de la culture occidentale, de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle, qu'il accuse d'avoir été incapable d'empêcher les horreurs du nazisme et du fascisme :

Qui a subi la défaite la plus grave, dans tout ce qui s'est passé ? Il y avait « quelque chose », à travers les siècles, qui nous avait appris à considérer comme sacrée l'existence des enfants [...]. Et si à présent des millions d'enfants ont été anéantis, si tant de choses qui étaient sacrées ont quand même été frappées et détruites, la défaite est surtout de ce « quelque chose » qui nous inculquait le sentiment de leur inviolabilité. Or ce « quelque chose » n'est autre que la culture ; elle qui fut la pensée grecque, l'hellénisme, l'ère romaine, le christianisme latin, le christianisme médiéval, l'humanisme, la Réforme, les lumières, le libéralisme, etc. Il n'est point de crime commis par le fascisme que cette culture ne nous ait appris à exécuter déjà depuis longtemps. Et si le fascisme a trouvé moyen de les commettre, ne devons-nous pas demander précisément à cette culture comment et pourquoi il l'a pu<sup>418</sup> ?

---

<sup>414</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 30.

<sup>415</sup> J.-P. Sartre, « Présentation des *Temps Modernes* », *op. cit.*, p. 30.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>418</sup> E. Vittorini, « Une nouvelle culture », art. cit. Nous reproduisons la traduction de L. Servicen dans *Journal en public*, *op. cit.*, p. 188-189.

Accuser ainsi la culture signifie lui accorder une grande importance : on assiste, comme chez Sartre, à une dramatisation des enjeux dont est porteuse ici non seulement la littérature, mais la culture en son ensemble. Tenue pour responsable des maux qu'elle n'a su empêcher, c'est à elle que revient, logiquement, le pouvoir de rendre la société meilleur. Vittorini insiste dès le premier numéro de la revue sur la légitimité des hommes de culture à se mêler des affaires de la *polis* : « S'occuper du pain et du travail, c'est encore s'occuper de l'âme. En revanche, ne vouloir s'occuper que de l'âme en laissant à "César" s'occuper comme il l'entend du pain et du travail, signifie se limiter à exercer une fonction intellectuelle et permettre à César [...] d'avoir une fonction de domination sur l'âme de l'homme<sup>419</sup> ». Ces propos contiennent en germe toute la difficulté de la position vittorinienne, qui consistera à revendiquer l'autonomie de la sphère artistique à l'égard de la sphère politique (symbolisée ici par « César ») c'est-à-dire, concrètement, à refuser toute orientation culturelle imposée par le parti communiste tout en affirmant le caractère indispensable de la culture à l'élaboration d'une nouvelle société.

Enfin, Vittorini, dont la sensibilité communiste est connue, insiste sur le caractère ouvert de la revue, qui, dit-il, ne s'adresse pas uniquement aux marxistes mais « à tous les Italiens qui ont connu le fascisme », y compris « les idéalistes, les catholiques et les mystiques<sup>420</sup> ». Contrairement à Sartre qui, à l'époque de la « Présentation », refusait toute alliance politique et cherchait à établir une troisième voie indépendante, Vittorini tente de fédérer les différents mouvements idéologiques et politiques autour de l'exigence commune d'une nouvelle culture, prolongeant ainsi sur le plan culturel la politique du front commun qui avait prévalu pendant les années de guerre. Car c'est bien une nouvelle bataille que Vittorini entend engager, dont l'ennemi est la « culture consolatrice » passée, et qui nécessite l'alliance de toutes les forces :

Et que fait la culture pour l'homme souffrant ? Elle cherche à le consoler. À cause du rôle de consolatrice qui fut le sien jusqu'à aujourd'hui la culture n'a pu empêcher les horreurs du fascisme. [...] La société n'est pas synonyme de culture, parce que la culture n'est pas la société. Et la culture n'est pas la

---

<sup>419</sup> Notre traduction d' E. Vittorini, « Una nuova cultura », art. cit. : « *Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'anima. Mentre non volere occuparsi che dell'anima lasciando a "Cesare" occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dare modo a Cesare [...] di avere una funzione di dominio sull'anima dell'uomo.* »

<sup>420</sup> *Ibid.* : « *Io mi rivolgo a tutti gli Italiani che hanno conosciuto il fascismo. Non ai marxisti soltanto, ma anche agli idealisti, anche ai cattolici, anche ai mistici.* » De fait, la revue accueille souvent dans ses colonnes des articles rédigés par les intellectuels catholiques les plus connus de l'époque, comme C. Bo ou F. Balbo, et compte parmi ses rédacteurs le socialiste F. Fortini ou encore l'intellectuel de tendance idéaliste M. Bontempelli.

société parce que ses principes sont uniquement « consolateurs », qu'ils ne sont pas rénovateurs au moment opportun et efficacement actuels, vivants avec la société même, et comme vit la société. Pourrons-nous jamais avoir une culture capable de protéger l'homme de la souffrance ? [...] La tentative de faire naître une nouvelle culture qui soit de défense et non plus de consolation pour l'homme peut-elle intéresser les idéalistes et les catholiques moins qu'elle ne nous intéresse<sup>421</sup> ?

C'est sans doute là une des divergences majeures, déjà évoquée dans notre introduction, entre le projet des *Temps Modernes* et celui du *Politecnico*, révélatrice de la distance qui sépare engagement français et engagement italien : alors que Sartre définit la figure de l'écrivain engagé à partir d'une analyse concrète de sa « situation » d'isolement dans la société contemporaine<sup>422</sup>, Vittorini croit au pouvoir rassembleur de la culture et attribue à l'intellectuel, qui semble alors transcender toute appartenance à une classe, la capacité de s'adresser à tous avec la même efficacité et légitimité. Mais avant d'approfondir ce point fondamental qui nous conduira à étudier dans le détail les rapports différenciés qu'entretiennent ces deux figures de l'engagement avec le politique, il convient de signaler une autre frontière qui sépare Sartre et Vittorini et qui ira se creusant jusqu'aux « Rencontres internationales de Genève » en 1948 : à cette occasion, Vittorini signifie avec fermeté son opposition à la conception sartrienne de l'engagement, soutenant que l'art est moins un moyen d'action qu'un moyen de connaissance. Distinction fondamentale, et qui est étroitement liée à la conception vittorinienne de l'activité intellectuelle comme « recherche de vérité », dans laquelle l'écrivain joue un rôle privilégié. C'est la nature même de la fonction sociale de la littérature et, finalement, la définition de *praxis* littéraire qui sont alors discutées.

### 3.1.2 L'art comme action (Sartre)/ L'art comme recherche de vérité (Vittorini)

La théorie sartrienne de l'engagement telle qu'elle est développée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* a pour point de départ une réflexion sur le langage, menée dans le premier chapitre intitulé « Qu'est-ce qu'écrire ? ». S'engager, dit Sartre, c'est d'abord remettre le

---

<sup>421</sup> E. Vittorini, « Une nouvelle culture », *Journal en public*, *op. cit.*, p. 187, sauf pour la dernière phrase, qui est notre traduction : « *Può il tentativo di far sorgere una nuova cultura che sia di difesa e non più di consolazione dell'uomo, interessare idealisti e cattolici meno di quanto interessi noi ?* »

<sup>422</sup> Selon Sartre, en effet, les écrivains français, en rupture avec leur classe d'origine, la bourgeoisie, sont également séparés des classes populaires auxquelles ils voudraient s'adresser. En cela, ils sont profondément déracinés et souffrent d'une « conscience malheureuse » (*Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 249).

langage « à l'endroit<sup>423</sup> », c'est-à-dire le ramener à sa fonction première qui est de communiquer : c'est ainsi que s'offre, comme seule voie possible à l'écrivain désireux de s'engager, la prose, « utilitaire par essence [et qui] se sert des mots<sup>424</sup> », et qu'est en revanche repoussée la poésie qui, considérant « les mots comme des choses et non comme des signes<sup>425</sup> » « sert les mots<sup>426</sup> ». De cette définition du langage comme communication découle la condamnation, explicite dans le chapitre « Situation de l'écrivain en 1947 », d'une partie de la « littérature moderne [qui] est, en beaucoup de cas, un cancer des mots<sup>427</sup> ». Rien n'est plus néfaste, selon Sartre, que « la prose poétique, qui consiste à user des mots pour les harmoniques obscures qui résonnent autour d'eux et qui sont faites de sens vagues en contradiction avec la signification claire<sup>428</sup> ». Si la « fonction d'un écrivain » est donc « d'appeler un chat un chat », son « premier devoir » est de « rétablir le langage dans sa dignité<sup>429</sup> ».

Mais communiquer, pour Sartre, ce n'est pas seulement « dire » le monde avec les termes adéquats, c'est encore et surtout le « dévoiler », c'est-à-dire en révéler les aspects les plus négatifs qui feront naître chez l'interlocuteur le désir de « le changer<sup>430</sup> ». C'est dans ce glissement imperceptible du dévoilement (opéré par l'écrivain) à la mise en demeure à laquelle est acculé le lecteur (sommé de prendre acte de ce dévoilement), que se situe tout l'enjeu littérature engagée, qui apparaît dès lors dans sa double dimension : à la fois accusation du monde tel qu'il est de la part de l'écrivain et appel au lecteur pour le transformer. Le lexique judiciaire employé par Sartre est éloquent : le prosateur n'est pas un simple « témoin qui résume par un mot sa contemplation inoffensive<sup>431</sup> », il est en quelque sorte le procureur qui présente au lecteur-juré les charges requises contre la société, mise en position d'accusée. S'il est vrai que « parler c'est agir », « toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence<sup>432</sup> ».

La responsabilisation de l'écrivain que nous avons évoquée dans la partie précédente va de pair avec celle du lecteur : « l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 25 : « Nous avons assez vu le langage à l'envers, il convient maintenant de le regarder à l'endroit. »

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>428</sup> *Ibid.*

<sup>429</sup> *Ibid.*

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 28 : « L'écrivain engagé [...] sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer ».

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>432</sup> *Ibid.*

l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité<sup>433</sup> ». Certes, le lecteur est libre de suivre ou non la perspective présentée par l'auteur. Mais ce n'est pas sans risques : « nul n'est censé ignorer la loi parce qu'il y a un code et que la loi est chose écrite : après cela, libre à vous de l'enfreindre, mais vous savez les risques que vous courez. Pareillement, la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul s'en puisse dire innocent<sup>434</sup> ». Le ton se fait presque ici menaçant : de juré, le lecteur se retrouve en position de complice potentiel de l'accusé s'il ne condamne pas ce dernier. Ne réagissant pas contre le mal du monde, il s'en trouve comme contaminé et perd son innocence.

Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur cette métaphore de la littérature comme tribunal du monde et sur la formidable reconnaissance de pouvoir qu'elle implique de la part de celui qui raille, depuis la « Nationalisation de la littérature » jusqu'aux *Mots*, le culte de la littérature. Mais ce n'est pas là notre sujet. Ce qu'il faut garder à l'esprit en revanche, c'est que le langage, en tant que « dévoilement du monde », c'est-à-dire « projet de le changer », est une communication qui est aussi une *action* : l'écrivain engagé « est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement<sup>435</sup> ». Le terme de « secondaire » est ici important : Sartre sait bien que la littérature ne peut agir immédiatement sur le monde à la manière d'une mesure politique ou d'une révolution. Mais il compte sur sa capacité à provoquer l'action de ceux qui assistent au dévoilement qu'elle effectue : « et si l'on nous dit que nous faisons bien les importants et que nous sommes bien puérils d'espérer que nous changerons le cours du monde, nous répondrons [...] que nous n'avons pas la folle ambition d'influencer le *State Department*, mais celle – un peu moins folle – d'agir sur l'opinion de nos concitoyens<sup>436</sup> ».

La particularité de l'action de la littérature engagée telle que la conçoit Sartre est donc d'être à la fois transitive et médiatisée. Elle est transitive, dans la mesure où l'écrivain engagé, récusant la validité de l'homologie entre novation artistique et révolution politique établie par l'avant-garde (et notamment, en France, les surréalistes, que Sartre ne ménage pas dans *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>437</sup>), participe pleinement et directement, par ses œuvres, au

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>437</sup> Dans le chapitre « Situation de l'écrivain en 1947 », Sartre accuse les surréalistes de se livrer à une destruction purement symbolique du langage et du monde qui les dispenserait de toute action réelle et efficace : « Le surréalisme, de même qu'il a radicalisé la négation de l'utile pour la transformer en refus du projet et de la

changement, et non plus symboliquement par la médiation d'une homologie. Mais l'action en laquelle consiste la littérature engagée est aussi médiatisée, dans le sens où, à lui seul, l'écrivain ne peut changer le monde. C'est au lecteur, on l'a vu, qu'incombe la tâche de traduire en actes le sentiment de révolte ou d'injustice suscité par les œuvres et tout le travail de l'écrivain consiste à révéler à ce dernier « sa puissance de faire et de défaire, bref d'agir<sup>438</sup> ».

La théorie sartrienne de l'engagement littéraire est, on le voit, inséparable de la notion de langage comme action : loin d'être un concept politique insistant sur les devoirs sociaux de l'écrivain, ou un concept d'origine romantique et idéaliste sur les pouvoirs sacrés du verbe, elle est bien, à l'origine, « un concept philosophique désignant les pouvoirs métaphysiques du langage<sup>439</sup> ».

Vittorini lui aussi fonde sa conception de l'engagement littéraire sur une théorie du langage, et plus particulièrement du langage littéraire, mais qui apparaît comme radicalement différente de celle de Sartre, voire opposée. Il manifeste, du reste, clairement sa réticence à l'égard de la position sartrienne dans la préface qu'il écrit en 1948 pour l'édition en volume de *L'Œillet Rouge*, paru d'abord sous forme de feuilleton dans la revue *Solaria* entre 1933 et 1936. L'auteur des *Chemins de la liberté*, dont Vittorini fait par ailleurs traduire et publier un extrait de *L'Âge de raison* dans *Il Politecnico*<sup>440</sup>, représente aux yeux de l'écrivain italien l'archétype du romancier français. Autrement dit, le digne fils d'une tradition, inaugurée par Voltaire et Diderot, en vertu de laquelle la prose du roman s'identifie à celle des philosophes, penseurs et polémistes:

Aujourd'hui nous avons chez les Français l'exemple le plus achevé du degré d'intellectualisation atteint par un langage qui, pourtant, s'était formé dans le sens d'un développement poétique [...]. Il est évident que, depuis plusieurs dizaines d'années, les écrivains français abordent le roman comme s'il s'agissait, du point de vue de l'expression, d'une variante de l'essai<sup>441</sup>.

---

vie consciente, radicalise la vieille revendication littéraire de la gratuité pour en faire un refus de l'action par destruction de ses catégories. Il y a un quiétisme surréaliste. » (*ibid.*, p. 189)

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>439</sup> B.-H. Lévy, *Le Siècle de Sartre, enquête philosophique* [1999]. Paris : Grasset, « Le Livre de Poche », 2000, p. 97.

<sup>440</sup> *Il Politecnico*, n°4, 20 octobre 1945.

<sup>441</sup> Notre traduction d'E. Vittorini, « Prefazione », *Il Garofano rosso* [1948]. Milano : Mondadori, « Oscar Scrittori del Novecento », 1994, p. 201 : « Oggi abbiamo nei francesi l'aspetto più compiuto del grado di intellettualizzazione cui si è spinto un linguaggio che pur si era andato formando in senso di sviluppo poetico. [...] Nei francesi è evidente da parecchie decine di anni che si lavora al romanzo come a una varietà di



Ce que critique Vittorini, c'est bien ce qu'appelait Sartre de ses vœux dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : une prose qui « éclaircit » les idées et les sentiments à mesure qu'elle les expose, qui a partie liée avec l'essai, ou encore, comme le dit Sartre lui-même, « le pamphlet<sup>442</sup> ». En bref, la littérature d'idées. Inversement, la prose lyrique que réclame Vittorini et qu'il s'efforce d'ailleurs de réaliser dans ses propres livres, notamment *Conversation en Sicile*, est précisément ce que blâmait Sartre dans « Situation de l'écrivain en 1947 ».

Vittorini établit de fait une distinction rigoureuse entre le langage qui relève de la philosophie et celui qui relève de la littérature, c'est-à-dire de la poésie, et nul doute que l'engagement d'un écrivain se situe sur le second plan, faute de quoi il trahit l'essence même de sa vocation. Il revient en effet à ce dernier de réaliser la « tâche propre à un langage poétique : laquelle est de connaître et de travailler pour connaître ce que l'on ne parvient pas à connaître de la vérité par le langage des concepts<sup>443</sup> ».

Dès lors, l'action à laquelle prétend l'écrivain engagé ne peut plus être celle que proposait Sartre par le biais d'un rétablissement du langage dans sa transparence : il ne s'agit pas pour Vittorini de dévoiler le monde, tel qu'il est, au lecteur, pour lui donner le désir de le changer, mais bien de lui donner à voir une vérité que seule la littérature peut lui montrer. Si, pour Sartre, la fonction première de la littérature est d'ordre pragmatique (il s'agit de « libérer » l'homme) pour Vittorini, en revanche, elle est plutôt cognitive : elle consiste à chercher la vérité. Cela ne veut pas dire que l'écrivain ne travaille pas, comme l'homme politique à « améliorer la société et en éliminer les défauts ». Au contraire, affirme Vittorini, c'est là sa « fonction<sup>444</sup> » : seulement, il accomplit celle-ci selon des moyens (le langage poétique) et dans une perspective (la recherche de la vérité) qui lui sont propres.

L'auteur italien introduit ainsi une distinction, qui est aussi une hiérarchisation, entre la fonction littéraire et la fonction sociale de l'écrivain : ce n'est que dans la mesure où il réalisera la première qu'il accomplira la seconde. Pour Sartre au contraire, les deux fonctions sont une seule et même chose. On verra plus loin que cette distinction est au centre de la discussion qui se déroule dans les pages du *Politecnico* entre Vittorini et Togliatti. Mais elle

---

*linguaggio saggistico* ». Ce passage n'est pas repris dans la « Postface » de la traduction française du livre (*L'Œillet rouge*. Trad. de l'italien par M. Arnaud. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1980, p. 259-284).

<sup>442</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 24.

<sup>443</sup> E. Vittorini, *L'Œillet rouge*, op. cit., p. 196.

<sup>444</sup> Notre traduction d'E. Vittorini, « Politica e cultura », *Il Politecnico*, n°31-32, juil.-août 1946, p. 4 : « La funzione [dell'uomo di cultura] è di combattere per migliorare la società e eliminarne i difetti. »

revient également avec force au cours des « Rencontres Internationales de Genève », où Vittorini s'oppose fermement à ceux qui assimilent l'art à l'action. Il craint que celle-ci ne serve de prétexte à la subordination de l'art à la politique, comme il l'explique à son éditeur américain R. P. Warren :

Ma conférence à Genève a suscité de l'intérêt et des discussions, mais elle a mécontenté à droite et à gauche les hommes qui conçoivent les arts comme un moyen d'action (et seulement un moyen d'action). Leur idée est que l'art, justement, est action. [...] Mais c'est là une erreur, car si nous acceptons de concevoir l'art comme une action, nous finissons par accepter une direction à l'action, et donc aux arts, et nous remettons pratiquement aux politiques les clefs de la citadelle des arts. Nous devons donc tenir bon sur l'idée que l'art est connaissance, fût-ce au prix de nier la part d'action qu'il comporte<sup>445</sup>.

La défense de l'art comme connaissance plutôt que comme action est donc pour Vittorini le moyen qui lui semble le plus efficace pour préserver l'autonomie du champ artistique, une sorte d'arme rhétorique de résistance (le terme de « citadelle » pour qualifier le champ littéraire est significatif), qui n'exclut pas le radicalisme (« même au prix de nier la part d'action qu'elle comporte »). Et pourtant force est de constater que l'auteur italien met ici le doigt sur un danger que Sartre, au moment où il écrit *Qu'est-ce que la littérature ?*, se refuse à prendre en considération ou du moins estime qu'il est possible d'éviter : celui d'une récupération de l'art par les partis politiques, et en l'occurrence le parti communiste. Or qu'elle soit comprise comme action ou recherche de vérité, la littérature engagée ne peut faire l'économie d'une confrontation avec le champ politique.

### 3.2 L'œuvre littéraire : un geste politique ?

C'est à travers la question du rapport avec le public que le face-à-face entre écrivains engagés et parti communiste s'est révélé incontournable. Ce dernier, en France comme en Italie, constituait en effet une « voie d'accès<sup>446</sup> » inévitable pour atteindre le public souhaité : la classe ouvrière. Mais c'est aussi autour de la relation entre écrivain engagé et public que se

---

<sup>445</sup> Notre traduction d'E. Vittorini, lettre R. P. Warren, 24 septembre 1948, dans C. Minoia (a cura di), *Gli anni del « Politecnico » : Lettere (1945-1951)*. Milano : Einaudi, 1977, p. 205 : « *La mia conferenza a Genève ha destato interesse e discussioni, ma ha scontentato a sinistra e a destra gli uomini che vedono un mezzo d'azione (e solo un mezzo d'azione) nelle arti. Il loro punto di vista è che l'arte, appunto, sia azione [...] Ma c'è un inganno in un riconoscimento simile, poiché quando accettiamo che l'arte sia azione, finiamo implicitamente per accettare una direzione all'azione, cioè una direzione anche nelle arti, e consegniamo praticamente ai politici le chiavi della cittadella delle arti. Dunque dobbiamo tener duro sul punto che l'arte sia conoscenza, anche a costo di negare la parte di azione in essa.* ».

<sup>446</sup> Ce terme est emprunté à J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 251.

cristallise la différence majeure entre l'engagement français et l'engagement italien, le premier se fondant sur une analyse concrète de la situation économique et sociale des deux pôles de l'engagement (écrivain/lecteurs), le second fondant dans la figure de l'écrivain engagé les anciennes occurrences du pédagogue des Lumières et du poète-prophète du Romantisme.

### 3.2.1 Le rapport au public

Comme le souligne B. Denis, « la totalité de *Qu'est-ce que la littérature ?* envisage la problématique de l'engagement en termes de relation entre auteur et public et/ou lecteur »<sup>447</sup> : si le premier chapitre définissait, comme on l'a vu, le langage comme communication, le deuxième (« Pourquoi écrire ? ») construit l'œuvre littéraire comme un « appel » à la liberté du lecteur, tandis que le troisième (« Pour qui écrit-on ? ») dessine la figure d'un lecteur situé, qui, dans le dernier chapitre (« Situation de l'écrivain en 1947 ») apparaît comme insuffisant à former un public (« nous avons des lecteurs, mais pas de public<sup>448</sup> », dit Sartre). La littérature engagée se conçoit ainsi comme une tentative de réconciliation entre le public et l'écrivain, à la suite d'un « divorce » que Sartre n'est ni le premier ni le dernier à constater<sup>449</sup>. C'est aussi la position qu'adopte Vittorini dans « Une nouvelle culture », quand il appelle de ses vœux une culture qui vive avec la société. Tous deux convoquent un lecteur, non pas abstrait et idéal, mais concret et situé, dans l'histoire comme dans la société : « Chaque livre », écrit Sartre, « propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière<sup>450</sup> ». La différence entre les théories française et italienne de l'engagement tient alors à la divergence d'appréciation du rapport entre l'écrivain et son public.

Si pour Sartre « l'efficacité de l'engagement tient à [l'] ajustement étroit entre le propos du texte et des lecteurs pour lesquels il est écrit<sup>451</sup> » (« la fonction d'un écrivain réside

---

<sup>447</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, op. cit., p. 56.

<sup>448</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 244.

<sup>449</sup> B. Denis rappelle que déjà, au début des années trente, quand il conçut le projet du cycle des *Hommes de bonne volonté*, Jules Romains quitta la prestigieuse maison d'édition Gallimard pour rejoindre Flammarion, « qu'il estimait plus en mesure que l'éditeur de la NRF de l'aider à atteindre le grand public auquel il voulait s'adresser » et que Jean Paulhan parlait du « divorce de l'écrivain et du public » en 1941, au début des *Fleurs de Tarbes* (*Littérature et engagement...*, op. cit., p. 57).

<sup>450</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 78.

<sup>451</sup> B. Benis, *Littérature et engagement...*, op. cit., p. 58.

dans son action directe sur le public<sup>452</sup> »), cet ajustement est loin d'être facile à obtenir pour « l'écrivain de 1947 ». En effet, ce dernier, déchiré entre son origine bourgeoise et son désir de rejoindre le prolétariat en lutte, se sent irrémédiablement séparé de cette classe dans laquelle il voudrait se fondre. Cette « conscience malheureuse<sup>453</sup> » qui habite l'écrivain révolutionnaire était déjà, comme le souligne B. Denis, « un leitmotiv de la littérature engagée de l'entre-deux guerres (voir par exemple *Mort de la pensée bourgeoise* d'Emmanuel Berl, pamphlet publié en 1929)<sup>454</sup> ». Mais l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* est le premier à avoir formalisé ce déchirement en proposant la distinction entre « public réel » et « public virtuel » : le premier est celui constitué par la bourgeoisie qui, « devenue objectivement *l'homme malade*, est entrée dans la phase de la conscience malheureuse<sup>455</sup> » ; le second est celui que l'écrivain cherche à atteindre alors même qu'il ne constitue pas son public « naturel », l'ensemble des ouvriers avec lesquels il a en commun « le devoir de contester et de construire<sup>456</sup> ». L'écrivain engagé écrit donc, pour reprendre les termes de B. Denis, « sous le coup d'une double postulation : il lui faut écrire *contre* son public réel, en vue de contester ses privilèges, et *pour* son public virtuel, afin de l'inciter à se libérer<sup>457</sup> ». D'où le rôle ingrat qui incombe à l'écrivain engagé de se faire d'une part « fossoyeur<sup>458</sup> » de sa classe d'origine et, d'autre part, de « se lancer dans l'inconnu » pour « parler à des gens qu'il ignore<sup>459</sup> », avec le langage desquels il n'est pas « familier », comme eux ne le sont pas avec le sien<sup>460</sup>. Comme le souligne B. Denis, l'écrivain engagé se trouve alors « piégé par la nature de son projet et se trouve contraint à une forme de *déloyauté* constante : il lui faut feindre d'écrire pour des lecteurs qui ne le lisent pas et faire semblant d'ignorer qui le lit vraiment<sup>461</sup> ».

On atteint là sans doute une aporie de la littérature engagée : tout se passe finalement comme si l'écrivain engagé « en venait à attester devant son public réel de l'engagement qu'il

---

<sup>452</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>454</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>455</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>457</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>458</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 249-250 : « Tout ce que nous pouvons faire, c'est refléter [les lecteurs bourgeois] dans nos miroirs leur conscience malheureuse, c'est-à-dire avancer un peu plus dans la décomposition de leurs principes [...]. Bourgeois nous-mêmes, nous avons connu l'angoisse bourgeoise, nous avons eu cette âme déchirée, mais puisque le propre d'une conscience malheureuse est de vouloir s'arracher à l'état de malheur, nous ne pouvons demeurer tranquillement au sein de notre classe et comme il ne nous est plus possible d'en sortir d'un coup d'aile en nous donnant les dehors d'une aristocratie parasitaire, il faut que nous soyons ses fossoyeurs, même si nous courons le risque de nous ensevelir avec elle. »

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>461</sup> B. Denis, *Littérature et engagement ...*, *op. cit.*, p. 61.

a pris contre lui et que, dès lors, écrire *pour* son public virtuel signifiait parler en son nom et à sa place [...]. Au nom même de son engagement, l'écrivain se trouve renvoyé à son point de départ et au divorce entre littérature et société qu'il refusait ; il est, au bout du compte, séparé de ceux-là qu'il entendait atteindre<sup>462</sup> ». Sartre est bien conscient de cette contradiction, et s'il insiste dans son essai sur le caractère héroïque qu'un tel défi comporte<sup>463</sup>, il est bien plus pessimiste sur les chances de la dépasser dans *Les Chemins de la liberté*, transposant sa conscience malheureuse sur les personnages de Brunet et Mathieu. Ni le militant communiste ni l'intellectuel, tous deux d'origine bourgeoise, n'atteindront cette coïncidence avec l'autre et avec soi-même qui devait les mener à la liberté. Ce ne serait d'ailleurs pas le seul cas où le roman mettrait à l'épreuve les préceptes de l'engagement et en laisserait éclater les contradictions, jouant ainsi jusqu'au bout son rôle d'expérimentation fictive des questions théoriques<sup>464</sup>.

Les écrivains italiens, comme nous avons eu l'occasion de le dire plus haut, n'ont pas posé l'identité de classe de l'intellectuel comme préalable à l'engagement avec autant de rigueur que les Français, pour des raisons qui tiennent autant à la situation économique et sociale de l'Italie qu'à la persistance de la tradition romantique, héritée des Lumières, qui voit en l'écrivain à la fois le guide et la voix du peuple, comme le souligne Romano Luperini :

Pour Sartre, l'engagement est avant tout un choix individuel, un acte de choix et de responsabilité, un pari sur l'histoire, en somme. Pour nos intellectuels, il signifie en revanche, d'une part, se rattacher à une tradition, issue du « Risorgimento », d'hommes de lettres militants et, d'autre part, s'inscrire dans la voie du progrès : il allie donc préoccupations proprement littéraires et volontarisme social. Ne se fondant pas sur une analyse concrète de la condition des intellectuels dans la société capitaliste française, l'engagement des intellectuels [italiens] pêche par « immédiatisme » [« immediatismo »] culturel<sup>465</sup>.

Le nom même que Vittorini donne à la revue qu'il fonde, *Il Politecnico*, est révélateur du rôle qu'il attribue à l'écrivain, celui d'être un organisateur de culture. Le titre est en effet

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>463</sup> Preuve en est le lyrisme qui accompagne la description de la rencontre de l'écrivain avec son public virtuel, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 267 : « Alors, l'écrivain se lancera dans l'inconnu : il parlera, dans le noir, à des gens qu'il ignore, à qui l'on n'a jamais parlé sauf pour leur mentir ; il prêtera sa voix à leurs colères et à leurs soucis ; par lui, des hommes qui n'ont jamais été reflétés par aucun miroir et qui ont appris à sourire et à pleurer comme des aveugles, sans se voir, se trouveront tout à coup en face de leur image. »

<sup>464</sup> Nous renvoyons aux propos suivants de Sartre : « Nous [...] voulons [...] soutenir nos pensées par ces expériences fictives et concrètes que sont les romans » (*ibid.*, p. 223).

<sup>465</sup> Notre traduction de R. Luperini, *Gli Intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*. Roma : Ideologie, 1971, p. 54.

repris à un mensuel fondé en 1839 à Milan par Carlo Cattaneo, homme politique de tendance républicaine et économiste. Ce premier *Politecnico* se présentait comme un « Répertoire d'études appliquées à la prospérité et à la culture sociale » et se proposait de faire connaître au plus grand nombre les progrès de la science et de la technique, de débattre des problèmes de développement économique et culturel de l'Italie sur une base scientifique et avec l'objectif d'améliorer l'ordre social et économique de la société lombarde. Héritier de la tradition des Lumières et fervent partisan d'une orientation laïque et antimétaphysique de la culture et de la valeur « pratique » de la connaissance, Cattaneo exprima dans sa revue les tendances de la fraction la plus moderne et progressiste de la bourgeoisie italienne de l'époque<sup>466</sup>.

En faisant référence à son illustre prédécesseur dans le premier numéro du *Politecnico*, Vittorini se rattachait plus précisément à une certaine conception de la culture ouverte à tous les problèmes et à tous les aspects de la réalité sociale, de l'économie, de la politique, de la science et de la technique<sup>467</sup>. Attribuant à la revue le rôle de médiatrice entre les intellectuels antifascistes (marxistes, libéraux, catholiques...) et les classes populaires au nom de l'objectif commun de reconstruction du pays, il s'inscrivait aussi dans le cadre de la politique d'ouverture aux segments plus progressistes de la bourgeoisie et du milieu intellectuel poursuivie alors par le PCI. Comme l'explique Gian Carlo Ferretti, l'ambition de la revue était de mettre en place une sorte d'experimentalisme de masse, en vue d'un « nouvel humanisme » :

L'hypothèse qui circule avec le plus d'insistance dans les textes programmatiques [du *Politecnico*] est celle d'une sorte d'experimentalisme de masse, d'un grand laboratoire où se réalise « un lien entre les masses laborieuses et les ouvriers de la culture eux-mêmes », où le lecteur populaire et le lecteur intellectuel (et le rédacteur intellectuel) construisent ensemble la revue, résolvant ensemble la question de l'émancipation de la culture et de l'élaboration d'une culture qui ne soit pas « consolatrice » mais armée contre les « souffrances », le problème d'une incessante « recherche de la vérité » et relevant le défi de la fondation d'un nouvel humanisme<sup>468</sup>.

---

<sup>466</sup> Nous avons puisé ces informations dans E. Chicco-Vitizzai, *Il Neorealismo : antifascismo e popolo nella letteratura dagli anni trenta agli anni cinquanta*. Torino : Paravia, « Nuovi classici », 1977, p. 46.

<sup>467</sup> Le sommaire du premier numéro est emblématique de la variété de sujets que traitait la revue : aux côtés de l'éditorial de Vittorini « Une nouvelle culture », on pouvait lire un reportage sur la Fiat, une interview avec le secrétaire de la CGIL (*Confederazione italiana generale del lavoro*) sur le thème « Chômage et vie chère », un reportage sur le capitalisme dans les Pouilles et aux États-Unis, un autre sur l'Espagne, « patrie de tous ». On trouvera par la suite des synthèses informatives sur des arguments historico-politiques (« Qu'est ce que le matérialisme historique ? », de R. Cantoni, par exemple, dans le deuxième numéro), des regards d'intellectuels sur des problèmes de société ou de culture, ou encore des extraits d'auteurs italiens et étrangers : Hemingway, Whitman, Eluard, Aragon, Sartre, Garcia Lorca...

<sup>468</sup> Notre traduction de G. C. Ferretti, « *Gli astratti furori* » del « *Politecnico* », *Rinascita*, XXXII, n°40, 10 octobre 1975, cité dans E. Chicco-Vitizzai, *op. cit.*, p. 46.

Dans cette perspective, la revue avait été conçue de manière à pouvoir être affichée sur les murs et était régulièrement distribuée dans les usines et les milieux ouvriers. Les lecteurs étaient invités à écrire au journal et la « Rubrique des lecteurs » occupait une place plus importante que dans d'autres revues. Cependant, la revue perdit peu à peu ses lecteurs : d'abord hebdomadaire, elle devint mensuelle en avril 1946, au moment où, selon les termes de F. Fortini, prenait fin « l'idylle entre les intellectuels qui avaient adhéré au communisme dans l'esprit des CLN [Comité de Libération Nationale] et les dirigeants politiques du parti<sup>469</sup> ». L'affirmation, avancée dans le dernier numéro de la revue hebdomadaire selon laquelle le changement de format s'expliquait par le désir « d'approfondir la recherche » était, toujours selon F. Fortini, une façon de dire qu'il était devenu « impossible, désormais, d'entretenir un dialogue immédiat avec un public de lecteurs appartenant à des classes sociales que le Parti considérait comme devant faire l'objet d'une scrupuleuse discipline idéologique<sup>470</sup> ». Bref, tout en continuant à offrir des sujets de proximité aux classes populaires et des articles de synthèse qui exposaient pédagogiquement les grandes questions politiques ou culturelles du moment, la revue se dédia principalement à une opération de « rajeunissement » culturel qui intéressait avant tout les milieux cultivés et progressistes. Le *Politecnico* disparut définitivement en décembre 1947, sous la conjonction de multiples facteurs : des dissensions de plus en plus importantes avec le PCI, la lassitude de Vittorini qui se sentait peu soutenu dans ses tentatives de sauver la revue, son désir personnel de renouer avec la création littéraire<sup>471</sup>.

Partis de deux conceptions différentes du rôle de l'intellectuel et de l'écrivain dans la vie de la cité, Sartre et Vittorini butaient cependant sur la même pierre d'achoppement : les relations entre l'écrivain et les partis politiques, en l'occurrence le Parti communiste. On sait que les deux auteurs n'affrontèrent pas la question de la même façon, l'un étant, jusqu'en 1952<sup>472</sup>, clairement hostile à toute allégeance au PCF, tandis que l'autre, communiste dès

---

<sup>469</sup> F. Fortini, « Che cos'è stato *Il Politecnico* », *op. cit.*, p. 69.

<sup>470</sup> *Ibid.*

<sup>471</sup> F. Fortini évoque ainsi, au sujet de Vittorini, « l'épuisement des motifs d'intérêts, la fatigue d'un travail dispersif, les doutes mêmes provoqués par de nouvelles lectures et de nouveaux contacts [...], le désir surtout de revenir à son propre travail d'écrivain, interrompu, à l'exception de la parenthèse de son roman *Le Simplon fait un clin d'œil au Fréjus*, depuis 1945 » (*ibid.*, p. 75).

<sup>472</sup> C'est en 1952 que Sartre commence à publier dans *Les Temps Modernes* l'article intitulé « Les communistes et la paix » (n°81, juillet 1952 ; n°84, oct.-nov. 1952 ; n°101, avril 1954, repris dans *Situations, VI*. Paris : Gallimard, 1964, p. 80-384) qui marque officiellement son rapprochement avec le PCF.

1943, rompit avec le parti en 1951<sup>473</sup>. Il est sans doute intéressant de s'interroger sur cette coïncidence temporelle, Sartre se faisant compagnon de route des communistes au moment même où Vittorini s'éloigne définitivement du parti de Togliatti, et de confronter ces gestes proprement politiques à l'activité littéraire des deux auteurs à la même époque : rentrant en politique, Sartre abandonne progressivement le terrain de la fiction<sup>474</sup> tandis que Vittorini, après une longue période de silence, y revient à la moitié des années 1950<sup>475</sup>. Dans les deux cas, il semble qu'un point de non-retour ait été atteint au début des années cinquante, lorsque se brisa définitivement l'illusion d'une compatibilité entre la notion de littérature engagée et la liberté de l'écrivain à l'égard de tout asservissement idéologique. Sartre et Vittorini firent alors des choix opposés, le premier délaissant la littérature au profit du politique – l'écrivain se faisant avant tout intellectuel, ou, pour reprendre l'expression que R. Barthes fit entendre quelques années plus tard, « écrivain » – le second renonçant définitivement à mêler activité politique et activité littéraire<sup>476</sup>. Mais au-delà de l'itinéraire particulier des deux auteurs, c'est bien l'histoire de la notion d'engagement littéraire qui connaît un tournant à cette époque, victime des contradictions que le climat consensuel des années de l'immédiat après-guerre était parvenu à étouffer.

### 3.2.2 Écrivains engagés et partis politiques : une méfiance réciproque

L'évolution des rapports entre Sartre et le PCF ont fait l'objet de nombreuses études<sup>477</sup> dont il n'est pas lieu ici de livrer le détail mais dont on peut rappeler les grandes lignes. Les années de guerre et d'après-guerre sont marquées par une méfiance réciproque, qui prend à certains moments la forme d'une hostilité déclarée : Sartre est d'abord suspect aux yeux du Parti communiste pour avoir été l'ami de Paul Nizan et avoir pris publiquement sa défense en

---

<sup>473</sup> C'est du reste à cette époque que Vittorini révéla qu'il ne s'était jamais, de fait, inscrit officiellement au PCI.

<sup>474</sup> Le dernier roman de Sartre, *La Mort dans l'âme*, paraît en 1949 ; sa dernière grande pièce de théâtre, *Les Séquestrés d'Altona*, est jouée en 1959 et son autobiographie partielle, *Les Mots*, est publiée en 1964.

<sup>475</sup> En 1956, Vittorini publie *Erica et ses frères* [*Erica e i suoi fratelli*] et *La Garibaldine* [*La Garibaldina*].

<sup>476</sup> En effet, Vittorini poursuivra, en parallèle de sa carrière d'écrivain, de journaliste (il fonde avec I. Calvino la revue *Il Menabò di letteratura* en 1959) et d'éditeur (il lance, chez Einaudi, la collection « I gettoni »), une activité politique, puisqu'il est élu, en tant que candidat du PSI (Parti socialiste italien), conseiller municipal de Milan en 1960.

<sup>477</sup> Nous renvoyons notamment A. Boschetti, *Sartre et « Les Temps Modernes » : une entreprise intellectuelle*. Paris : Minuit, 1985 ; M.-A. Burnier, *Les Existentialistes et la politique*. Paris : Gallimard, 1966 ; A. Cohen-Solal, *Sartre : 1905-1980*. Paris : Gallimard, 1985 ; M. Scriven, *Jean-Paul Sartre : politique et culture dans la France de l'après-guerre*, [1999]. Trad. de l'anglais par C. Reti. Jaignes : La chasse au snark, « Critique », 2001.



1948, quand éclate « l’Affaire Nizan »<sup>478</sup>. En outre, il est accusé de détourner les jeunes recrues potentielles du PCF vers l’existentialisme et se voit accusé à ce titre, par Roger Garaudy, d’être un « faux prophète<sup>479</sup> ». Son rôle de premier plan dans la formation, en 1948, du Rassemblement Démocratique Révolutionnaire (RDR), dont le but affiché était de redécouvrir la grande tradition du socialisme révolutionnaire en tentant de resituer politiquement le projet de révolution entre la SFIO et le PCF, ne pouvait guère lui attirer les sympathies des communistes<sup>480</sup>. Enfin, Sartre est également attaqué en tant qu’écrivain, et en des termes en tout point identiques à ceux auxquels recourt la droite la plus conservatrice : décadence, immoralisme, élitisme, « dépravations cérébrales » sont quelques-uns des griefs qui sont formulés dans l’ensemble d’articles publié en 1947 par Garaudy sous le titre *Une littérature de fossoyeurs*<sup>481</sup>.

De son côté, Sartre livre un portrait à charge impitoyable du PCF dans les pages de *Qu’est-ce que la littérature ?*, reprochant au parti son immobilisme et son repli vers des positions conservatrices, calquées sur le modèle soviétique : « comme le but immédiat [du PCF] ne saurait plus être d’établir par la force la dictature du prolétariat mais de sauvegarder la Russie en danger, il offre aujourd’hui un aspect ambigu : progressiste et révolutionnaire dans sa doctrine et dans ses fins avouées, il est devenu conservateur dans ses moyens<sup>482</sup> ». Sartre condamne les méthodes des dirigeants du parti, dont le « manichéisme » n’a rien à envier aux réactionnaires, et les pratiques de ses intellectuels qui reprennent à leur compte « l’attitude de l’état-major qui condamna Dreyfus sur des pièces secrètes<sup>483</sup> » : l’allusion à Aragon et aux autres communistes diffamant Nizan sur des fausses preuves est ici évidente. Mais plus encore que le révolutionnaire déçu (« le PC n’est plus un parti révolutionnaire » écrit-il<sup>484</sup>) ou le philosophe politique (car Sartre reproche aussi au Parti de laisser la doctrine

---

<sup>478</sup> Nizan quitta avec éclat le PCF en septembre 1939, à la suite de la signature du pacte de non-agression germano-soviétique et à l’invasion de la Pologne par l’URSS. Dénoncé comme « espion de la police » par le PCF, il fut victime d’une campagne de dénigrement qui culmina en 1946 dans un texte d’Henri Lefebvre, intitulé *L’Existentialisme*. La charge était telle que Sartre et vingt-cinq intellectuels de renom prirent la défense de Nizan par une déclaration, publiée en avril 1947 dans *Combat* (« Le cas Nizan »), puis reprise dans *Les Temps Modernes* (n°22, juillet 1947). Ils récusèrent l’accusation d’espionnage adressée à Nizan et mettaient en cause explicitement Aragon, auquel étaient demandées des preuves de la prétendue trahison de leur ami. Mais ni Lefebvre ni Aragon ne voulurent poursuivre la polémique et l’innocence de Nizan fut pleinement justifiée par le silence de ses diffamateurs communistes.

<sup>479</sup> R. Garaudy publia le 28 décembre 1945 dans *Les Lettres françaises* une violente attaque sous le titre « Jean-Paul Sartre : un faux prophète ».

<sup>480</sup> Alors qu’il avait participé, aux côtés de David Rousset et Georges Altman, à la fondation du RDR début 1948, Sartre en démissionne en 1949, devant le virage à droite de certains de ses membres (nous renvoyons à ce sujet à M. Surya, *La Révolution rêvée*, op. cit., p. 331-340).

<sup>481</sup> R. Garaudy, *Une littérature de fossoyeurs*, Paris : Editions sociales, 1947.

<sup>482</sup> J.-P. Sartre, *Qu’est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 254.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 262.

marxiste « sécher sur pied » et de s'être dégradée, « faute de controverses intérieures », en un « déterminisme stupide »<sup>485</sup>) c'est l'écrivain Sartre qui condamne les communistes : ces derniers, dit-il, tiennent « par principe l'écrivain pour un suspect. Fût-il irréprochable dans ses mœurs, un intellectuel communiste porte en lui cette tare originelle : il est entré *librement* au Parti. [...] Il est entré au Parti par un libre choix. Il peut donc en sortir<sup>486</sup> ». Or s'il est une notion à laquelle Sartre est attaché plus que tout, c'est bien la liberté : liberté de penser, liberté d'écrire. Il est donc hors de question d'asservir l'œuvre d'art, fin absolue, à un quelconque utilitarisme, fût-il bourgeois ou communiste, comme l'indique cette formule définitive : « la politique du communisme stalinien est incompatible avec l'exercice honnête du métier littéraire<sup>487</sup> ».

Toutefois, Sartre ne pouvait pas tenir longtemps la position inconfortable qui était la sienne en 1947 et qui consistait, comme on l'a vu, à attribuer à la littérature une fonction sociale, et en définitive, politique – « nous devons dans nos écrits militer en faveur de la liberté de la personne *et* de la révolution socialiste » écrit-il dans « Situation de l'écrivain en 1947<sup>488</sup> », adjoignant au propos philosophique et individualiste de la « Présentation » de 1945 une dimension collective et idéologique qui n'est pas anodine – tout en proclamant l'indépendance de l'écrivain à l'égard des partis politiques. M. Contat a bien montré que le rapprochement de Sartre avec les communistes au début des années 1950 était étroitement lié à l'impasse intellectuelle, philosophique et littéraire (n'oublions pas qu'à cette époque Sartre peine à achever *Drôle d'amitié*) dans laquelle il se trouvait :

L'esprit de la résistance, qui imprègne la morale de Sartre et devait amener les personnages de son roman à coïncider avec la liberté, a cessé de coïncider avec les nécessités d'un présent bouché par la politique des blocs [...]. La guerre de Corée, qui éclate cette année-là [1950] achève de le désorienter. Avec elle, en effet, la guerre froide menace sérieusement de déboucher sur une troisième guerre mondiale, sur un holocauste nucléaire. Sartre refuse de se réfugier dans un désengagement silencieux, comme le fait alors Merleau-Ponty. Mais, ne voyant aucune issue politique à la situation, il entreprend de réfléchir, sur des bases philosophiques encore incertaines, à la signification morale du choix d'écrire, du choix de l'imaginaire dans un monde déchiré par les forces antagonistes du Bien et du Mal<sup>489</sup>.

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>488</sup> *Ibid.*

<sup>489</sup> M. Contat, « Notice des *Chemins de la liberté* », *op. cit.*, p. 1876-1877.

Le rapprochement de Sartre avec les communistes en 1952 résulte donc de sa conviction que la position d'écrivain solitaire, encore défendue dans *Qu'est-ce que la littérature ?* n'est plus tenable. Dans la situation de guerre froide qui s'avère bien plus menaçante en 1952 qu'en 1947, et après l'échec de la « troisième voie » qu'avait incarné pendant un court moment le RDR, dont Sartre démissionne en octobre 1949, le choix s'impose entre les deux blocs. L'article intitulé « Les communistes et la paix<sup>490</sup> » montre bien que si Sartre choisit l'URSS et le Parti communiste, c'est « pour la seule raison que compte tenu du rapport actuel des forces, qui est en faveur du camp américain, l'URSS a intérêt à maintenir la paix<sup>491</sup> ». On pourrait ajouter à cela l'influence de nouveaux collaborateurs aux *Temps Modernes* durant l'hiver 1951-1952, Marcel Péju et Claude Lanzmann, qui aidèrent Sartre à repolitiser la revue et qui l'orientèrent vers un compagnonnage critique avec les communistes. Enfin, on ne saurait sous-estimer l'importance de la haine farouche que Sartre voue à la bourgeoisie anticommuniste, rangée par définition du côté américain, pour expliquer un choix sans doute davantage déterminé par l'hostilité à l'égard de l'ennemi plutôt que par sympathie pour l'allié. C'est du reste après la lecture du *Coup du 2 décembre* d'Henri Guillemin dont les documents, dit-il, lui ont révélé « ce que peut contenir de merde un cœur bourgeois » qu'il se met à la rédaction de son article :

Un anticommuniste est un chien, je ne sors pas de là, je n'en sortirai jamais. [...] Au nom des principes qu'elle m'avait inculqués, au nom de son humanisme, de ses « humanités », au nom de la liberté, de l'égalité, de la fraternité, je vouai à la bourgeoisie une haine qui ne finira qu'avec moi. Quand je revins à Paris, précipitamment, il fallait que j'écrive ou que j'étouffe. J'écrivis, le jour et la nuit, la première partie des « Communistes et la paix »<sup>492</sup>.

Bref, en l'espace de quatre ans tout a changé : l'écrivain engagé, qui se refusait à « rejoindre les chiens de garde du PC », défenseurs d'une « idéologie sclérosée, opportuniste, conservatrice, déterministe » et en tant que telle « en contradiction avec l'essence même de la littérature<sup>493</sup> », retourne désormais les mêmes insultes à ceux qui n'adhèrent pas au Parti.

---

<sup>490</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>491</sup> M. Contat, « Notice des *Chemins de la liberté* », *op. cit.*, p. 1877.

<sup>492</sup> J.-P. Sartre, propos extraits du film *Sartre par lui-même*, 1972, cité dans M. Contat, « Chronologie », *ibid.* [p. XXXIV-CIV], p. LXXI.

<sup>493</sup> J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 262-263.

Contrairement à Sartre, dont l'engagement militant n'aura pas, sur le plan chronologique, coïncidé avec la théorisation de l'engagement littéraire, Vittorini vit simultanément, entre 1943 et 1951, son existence de communiste et d'écrivain. Il est ainsi sans doute, davantage que Sartre, emblématique de la délicate position d'un écrivain engagé politiquement qui se refuse à être un écrivain militant. En ce sens, son parcours trouverait des échos plus sensibles dans la trajectoire d'autres intellectuels et écrivains communistes français qui eux aussi cherchèrent à préserver une relative indépendance du champ littéraire au sein du Parti. Nous pensons ici notamment au groupe de la rue Saint-Benoît, composé entre autres de Dionys Mascolo, Robert Antelme, Marguerite Duras, Edgar Morin, et jugé « hérétique » par le PCF qui en poussa d'ailleurs les membres à la démission en 1948. Vittorini avait rencontré ces derniers en mai 1947 lors d'un séjour à Paris et il entretint avec eux des liens d'amitié assez forts par la suite<sup>494</sup>. Il est intéressant de noter que si la notion d'engagement a bien une origine française et qu'elle était indissociable, même en Italie, de la figure très médiatisée de Sartre, c'est en revanche Vittorini qui influença les intellectuels communistes français en leur ouvrant les yeux sur la nature foncièrement intolérante du PCF, auprès duquel le parti de P. Togliatti apparaissait comme un modèle de liberté d'expression, du moins jusqu'à la fin des années 1940. Le regard porté par Claude Roy, lui aussi ami proche de Vittorini, sur la situation des intellectuels communistes en Italie est à ce titre révélateur du climat étouffant dans lequel se sentaient pris les communistes français : « les communistes n'avaient pas l'air ici [en Italie] d'estimer que pour être marxiste, il faille être borné. Ni que pour changer la vie des pauvres, il faille naufrager auparavant les valeurs de liberté, de culture et de sourire. [...] La terre promise, c'était peut-être la porte d'à côté ? L'Italie<sup>495</sup> ? ».

De fait, le parti de Togliatti se montrait beaucoup plus ouvert que le PCF sur les questions d'ordre culturel, bien qu'à vrai dire la position communiste française sur ces questions ne se soit affermie que lentement<sup>496</sup>, notamment à l'occasion du XI<sup>e</sup> Congrès du Parti communiste qui se tint en juin 1947 et où Laurent Casanova, s'inspirant des propos de

---

<sup>494</sup> Nous renvoyons aux nombreuses lettres écrites par Vittorini à D. Mascolo et M. Duras publiées dans *Gli anni del « Politecnico »*, *op. cit.*. M. Duras évoque, dans *Les Petits chevaux de Tarquinia* (Paris : Gallimard, 1953), des vacances passées en Italie avec Antelme, Mascolo, Vittorini et son épouse Ginetta. Vittorini y apparaît sous les traits de « Ludi ».

<sup>495</sup> Cl. Roy, *Nous*. Paris : Gallimard, 1972, p. 197.

<sup>496</sup> Il n'est pas inintéressant de noter que R. Garaudy publiait en octobre 1946, dans *Arts de France*, un article où il affirmait qu'il n'existait pas d'esthétique du parti communiste. Cet article fut traduit en italien et publié dans le n°33-34 (septembre-décembre 1947) du *Politecnico*, celui-là même où Togliatti répondait à Vittorini dans le débat sur « Politique et culture ». Ce décalage temporel est significatif : c'est bien l'Italie, et non plus la France, qui, en 1947, peut encore soutenir la position de Garaudy, que lui-même a reniée par la suite.

Maurice Thorez, fit valoir les « vertus exaltantes de la littérature optimiste<sup>497</sup> ». La même année (1947), était publiée dans les pages du *Politecnico* la célèbre « Lettre à Togliatti ». Vittorini y affirmait, entre autres choses, qu'il ne considérait pas que la ligne de partage entre réaction et révolution pouvait être, sur le plan de la culture, la même que sur le plan politique. Cette lettre ne fut jamais traduite ni évoquée dans les journaux proches du PCF, *Action* ou *Les Lettres françaises*<sup>498</sup>, et l'originalité teintée d'hérésie de Vittorini demeura circonscrite au groupe des amis de la rue Saint-Benoît, du moins jusqu'à l'interview publiée dans *Les Lettres françaises*<sup>499</sup> en mai 1947, où Vittorini répétait ce qu'il avait dit dans sa lettre. Ce qui valut le jugement définitif de Casanova : « Nous n'avons pas de leçons à recevoir d'un Italien !<sup>500</sup> ».

Vittorini ne trouvait en effet l'approbation que d'une minorité d'intellectuels communistes français, bien déterminés à ce que la Parti prît en compte leur avis sur les questions littéraires et culturelles. L'occasion de faire valoir leur point de vue fut fournie par deux articles violemment jdanoviens de Jean Kanapa, auxquels ils voulurent réagir<sup>501</sup>. Casanova les encouragea à le faire dans un Cercle des critiques communistes et D. Mascolo et R. Antelme répondirent à cette invitation. Ils s'opposèrent mot pour mot à l'article de J. Kanapa intitulé « Les mots ou les métiers d'écrivain », où il était reproché à Raymond Queneau de défendre une conception relativiste du langage, dénotant une volonté de nuire à la vérité<sup>502</sup>. Or, comme l'indique M. Surya, « Kanapa [devait] à Jdanov de savoir qu'il n'y a pas de volonté de nuire à la vérité [...] qu'il ne faille accuser. Et qu'il ne faille accuser de "formalisme" [...]. Et un formaliste est au moins un danger ; au pire un ennemi<sup>503</sup> ». Antelme et Mascolo contestent la simplicité et l'arbitraire du jugement (pourquoi

---

<sup>497</sup> L. Casanova, « Les Communistes, la pensée et l'art », discours prononcé au cours du XI<sup>e</sup> congrès national du Parti communiste français, 25-28 juin 1947 à Strasbourg, cité dans M. Surya, *La Révolution rêvée*, op. cit., p. 174. Thorez s'était en effet exprimé en ces termes : « Nous préconisons une littérature optimiste, tournée vers l'avenir, exaltant l'effort, la solidarité, la marche vers une société meilleure qui est à bâtir de nos mains et que nous bâtirons. Aux intellectuels désorientés, égarés dans le dédale des interrogations, nous opposons des certitudes, des possibilités de développement illimité. Nous les appelons à se détourner des faux problèmes de l'individualisme, du pessimisme, de l'esthétisme décadent et à donner un sens à leur vie en la liant à la vie des autres. »

<sup>498</sup> La lettre de Vittorini à Togliatti (« Politica e cultura : Lettera a Togliatti »), parue dans le n°35 du *Politecnico* (janvier- mars 1947), fut traduite en français et publiée sous le titre « Politique et culture » dans *Esprit* en janvier 1948.

<sup>499</sup> « Une interview d'Elio Vittorini », propos recueillis par J. Gratien (D. Mascolo) et E. Morin, *Les Lettres françaises*, n°152, 27 juin 1947. L'interview fut traduite en italien et publiée dans le n° 37 du *Politecnico* (octobre 1947).

<sup>500</sup> Propos rapporté par D. Mascolo à V. d'Orlando, cité dans V. d'Orlando, *L'Écriture en accusation*, op. cit., p. 251.

<sup>501</sup> Cet épisode est rapporté dans M. Surya, op. cit., p. 201-203.

<sup>502</sup> J. Kanapa, « Les mots ou le métier d'écrivain », *Poésie* 47, n° 40.

<sup>503</sup> M. Surya, op. cit., p. 201.

ne pas accuser dans ce cas de formalisme d'artistes communistes qu'il ne vient à l'esprit de personne de condamner, comme Picasso, Ponge ou Eluard ?) ainsi que le ton péremptoire employé par Kanapa. Cette contestation vaudra à leurs auteurs d'être chassés du PCF peu après, tant il est vrai que « le Parti n'est plus tel, en 1948, que puissent y demeurer des intellectuels qui considéreraient que n'être pas tout entiers acquis à sa cause n'en fait pas pour autant des ennemis<sup>504</sup> ».

Les positions défendues par Antelme et Mascolo, qui contestent au Parti l'exclusivité du jugement sur les œuvres littéraires ou artistiques et le recours à des critères purement idéologiques, sont très proches de celles défendues par Vittorini. Or, à la différence de ses amis français, Vittorini est écouté, du moins jusqu'à un certain point, par les communistes avec lesquels il engage une véritable discussion dans les pages du *Politecnico*<sup>505</sup>. C'est cette dimension polémique, de débat, qui fait défaut en France. Mais s'il est libre d'affirmer son point de vue, Vittorini ne parviendra pas à l'imposer pour autant : la véritable conclusion de la « Lettre à Togliatti » se lira sur les pages du journal conservateur *La Stampa*, en 1951, dans l'article intitulé « Le vie degli ex-comunisti » (« Les voies des ex-communistes »), où Vittorini rompt définitivement avec le PCI.

### 3.3.3 Le débat sur culture et politique dans les pages du *Politecnico*<sup>506</sup>

Ce sont bien des questions d'ordre culturel qui se trouvent à l'origine de la confrontation de Vittorini avec les autres intellectuels communistes : le débat commence à la suite d'un article paru dans la revue communiste *Rinascita*, où Mario Alicata dénonce

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>505</sup> On peut penser que l'esprit d'ouverture dont faisait preuve le PCI résultait lui-même d'une stratégie politique visant à s'assurer l'appui des franges plus extrémistes du Parti communiste, d'une part, et, d'autre part, de tous ces intellectuels qui s'étaient inscrits au PCI durant la Résistance mais demeuraient réticents à l'embrigadement intellectuel dont l'URSS donnait l'exemple. Selon V. d'Orlando, « le *Politecnico*, jusqu'à la rupture officielle avec Togliatti [...] a fait office de bonne conscience d'un parti qui, laissant la bride sur le cou à de jeunes intellectuels doués, cautionnait une liberté idéologique et un extrémisme parfois virulent susceptibles de compenser la modération calculée d'une direction préoccupée par la sauvegarde du gouvernement d'union nationale, qui constituait le seul moyen d'accéder, puis de se maintenir au pouvoir » (*op. cit.*, p. 344). Rappelons cependant qu'il s'agissait d'une ouverture toute relative, dans la mesure où l'année 1947, comme en France, marque l'exclusion des communistes du gouvernement et, dans l'optique des élections de 1948, de l'abandon progressif de la politique d'ouverture pour le repli doctrinaire. Mais on n'assistera pas, comme en France, à l'expulsion d'intellectuels communistes dont la conception de l'art ou de la littérature s'opposait à celle défendue par le Parti.

<sup>506</sup> La querelle entre Vittorini et le PCI a fait l'objet de nombreuses études. Nous renvoyons notamment à N. Ajello, *Intelletuali e PCI (1944/1958)* [1979]. Roma-Bari : Laterza, « Storia e Società », 1997, chap. IV « Il caso Vittorini », p. 113-137.

l'incapacité du *Politecnico* à mettre en place la « nouvelle culture » qui avait donné son titre au premier éditorial de Vittorini. Pour cela, il aurait fallu, selon M. Alicata, que la revue fût capable d'établir un « contact productif entre [la] culture et les intérêts et les problèmes concrets des grandes masses populaires », « un pont au-dessus de la fracture qui a toujours séparé ces couches sociales [moyennes et intellectuelles] dans leur ensemble du mouvement démocratique des masses laborieuses<sup>507</sup> ». Or le *Politecnico*, selon M. Alicata, a échoué dans cette mission, se limitant à entretenir un rapport « abstrait » et « intellectualiste » avec les masses :

Vittorini et ses amis sont partis du présupposé hérité des Lumières selon lequel il fallait « informer » le lecteur italien de tout un ensemble de « phénomènes » littéraires, scientifiques ou historiques, dont la majorité des Italiens avait été tenue à l'écart durant vingt ans d'oppression et d'obscurantisme. Et ils ont pensé qu'« informer » signifiait automatiquement « éduquer », tentant, plutôt que d'encourager un mouvement conscient de critique et d'autocritique, de solliciter et d'enthousiasmer l'imagination<sup>508</sup>.

Vittorini répond à Alicata dans un article intitulé « *Politica e cultura* » (« Politique et culture ») Convaincu que « [son] Parti est tel à consentir la plus ample indépendance en matière de culture » et qu'il peut abriter des « opinions culturelles contrastées », il expose largement son point de vue : on ne peut confondre la « culture », qui agit sur le plan de « l'histoire » et donne lieu à des transformations « qualitatives », et la « politique », qui agit sur celui de la « chronique », et effectue des transformations « quantitatives »<sup>509</sup>. Togliatti lui-même répond à Vittorini dans les pages du *Politecnico*. Tout en se défendant de penser que c'est au parti communiste que revient « la tâche immédiate et directe de renouveler la culture italienne » et que celle-ci relève de l'activité des « hommes de culture : écrivains, hommes de lettres, historiens, artistes<sup>510</sup> », le dirigeant du PCI affirme cependant comme légitime et nécessaire le droit de regard du parti sur les affaires culturelles en général, et plus particulièrement sur les publications des intellectuels communistes :

---

<sup>507</sup> Notre traduction de M. Alicata, « La corrente *Politecnico* », *Rinascita*, III, n°5-6, mai-juin 1946, cité dans E. Chicco-Vitizzai, *Il Neorealismo : antifascismo e popolo nella letteratura dagli anni trenta agli anni cinquanta*, op. cit., p. 47.

<sup>508</sup> *Ibid.*

<sup>509</sup> Notre traduction d'E. Vittorini, « *Politica e cultura* », *Il Politecnico*, n°31-32, juillet-août 1946 [p. 2-6], p. 3 : « *il mio Partito è tale da consentire la più ampia indipendenza in fatto di cultura* » ; « *in seno al mio Partito si possono avere opinioni culturali anche contrastanti* ».

<sup>510</sup> Notre traduction de P. Togliatti, « *Politica e cultura*. Lettera di Palmiro Togliatti », *Il Politecnico*, n°33-34, septembre-décembre 1946 [p. 3-4], p. 4 : « *Naturalmente, noi non pensiamo che spetti a noi, partito politico, il compito immediato e diretto di rinnovare la cultura italiana. Pensiamo che spetti agli uomini stessi della cultura : scrittori, letterati, storici, artisti.* »

Ce serait un comble que, sous prétexte que nous sommes des hommes politiques qui formons un courant politique, nous devions nous désintéresser de ces choses [les orientations culturelles qui se manifestent alors en Italie] ! Comme si l'affirmation ou le développement dans un sens ou dans l'autre d'une orientation culturelle donnée ne pouvait avoir de profondes répercussions sur le développement plus ou moins rapide, voire le succès d'un courant politique comme le nôtre !<sup>511</sup>

La réponse de Vittorini, toujours dans la revue<sup>512</sup>, ouvre alors un large débat sur le rapport entre culture et politique, dans lequel intervient aussi une autre revue communiste, *Società*, et qui provoque des polémiques au sein même de la rédaction du *Politecnico*<sup>513</sup>. Tout en tenant compte des objections de Togliatti et en reconnaissant que culture et politique ne constituent pas deux activités totalement séparées, Vittorini insiste à nouveau sur leur différence irréductible et sur l'autonomie de la culture, vouée à la recherche de la vérité selon des moyens qui lui sont propres. Mais il va aussi plus loin : ce n'est qu'en tant qu'elle préserve son autonomie que la culture « enrichit la politique, et est donc objectivement utile à son action<sup>514</sup> ». Inversement – et ces propos sont bien le signe d'une défiance de Vittorini à l'égard de toute directive culturelle émanant du politique – « la culture soumise à la politique, réduite à être un instrument d'influence, ou privée de sa problématique propre, n'a aucun apport qualitatif à donner et ne sert à l'action que comme un employé subalterne peut servir dans une administration<sup>515</sup> ». L'écrivain révolutionnaire, selon Vittorini, n'est pas celui qui « embouche la trompette de la révolution », c'est-à-dire « embouche la trompette au sujet de problèmes révolutionnaires posés par la politique », mais au contraire celui qui parvient à « exprimer à travers son œuvre des exigences révolutionnaires, mais “différentes” de celles qu'exprime la politique : exigences de l'homme qu'il est seul capable de découvrir dans l'homme, qu'il lui appartient, à lui seul, de déceler<sup>516</sup> ».

---

<sup>511</sup> *Ibid.* : « *Sarebbe bella che dovessimo, perchè siamo uomini politici e corrente politica, disinteressarci di queste cose! Come se l'affermarsi o lo svilupparsi di un modo piuttosto che nell'altro di un determinato indirizzo di cultura non possa avere le più profonde repercussions sullo sviluppo più o meno rapido e persino sul successo di una corrente politica come la nostra!* »

<sup>512</sup> E. Vittorini, « *Politica e cultura : lettera a Palmiro Togliatti* », *Il Politecnico*, n°35, janvier-mars 1947, p. 2-5 et 105-106.

<sup>513</sup> Contre Vittorini qui revendiquait l'autonomie de la littérature et posait le problème du rapport entre politique et culture en termes d'opposition, entre « liberté de la culture » et « direction du parti », F. Fortini, par exemple, déclarait dans une lettre de 1947 : « Je me refuse à accepter cette opposition ridicule entre les vérités absolues de la recherche culturelle et celles provisoires, moitié vérité et moitié mensonge, bref entièrement mensonge, de l'exercice politique. [...] Pour moi [...] il est évident que la culture et la politique sont une seule et même chose, exprimée par des moyens différents. » (« *Che cos'è stato Il Politecnico* », *op. cit.*, p. 73.)

<sup>514</sup> E. Vittorini, « *Politica e cultura : lettera a Togliatti* », art. cit., p. 3-4. Nous reproduisons, pour ce passage, la traduction de L. Servicen dans *Journal en public*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 106 / p. 258 (trad.fr).

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 106 / p. 263.



Vittorini a bien conscience qu'une telle position va à l'encontre des conceptions communistes sur l'art et la littérature et que, au-delà de la revendication de l'autonomie culturelle, au-delà de la demande d'une transformation de la politique culturelle du parti, c'est une transformation de sa politique tout court qu'il exige. Le dernier paragraphe de la « Lettre à Togliatti » est à cet égard significatif, Vittorini feignant d'accepter l'éventualité de renoncer à l'autonomie de la culture afin de réaliser la société sans classes pour, *in fine*, demander à Togliatti d'agir de façon à ce que ce renoncement ne soit pas nécessaire :

Nous, écrivains de parti, sommes préparés à l'éventualité de limiter notre activité, le jour où ce sera indispensable pour la construction de la société sans classes. Je dirais que nous sommes préparés à l'éventualité d'y devoir renoncer tout à fait. [...] Nous savons ce qui est arrivé, dans toute grande révolution, entre politique et culture [...]. Nous savons que la culture est devenue une servante de la politique, chaque fois. Et nous acceptons l'éventualité qu'il se produise la même chose avec notre révolution. Mais le marxisme contient des mots qui nous donnent à penser que notre révolution peut être *différente* des autres, et *extraordinaire*<sup>517</sup>.

Vittorini invite donc Togliatti à relire Marx, dans l'espoir de ne pas se voir un jour confronté au renoncement qu'il prédit et qui, finalement, sera le sien. Fabrizio Onofri, intellectuel communiste, ne s'y était pas trompé, qui avait bien saisi la teneur politique du propos vittorinien et renvoyait son auteur à ses propres contradictions : « Mais existe-t-il vraiment, ce “mouvement [de la culture] complètement indépendant” ? Toi-même, lorsque tu écrivais ces lettres [à Togliatti], n'accomplissais-tu pas une activité culturelle en rapport avec la politique, ne voulais-tu pas une certaine politique pour avoir une certaine culture ?<sup>518</sup> »

La disparition du *Politecnico*, si elle affecte profondément Vittorini et le marginalise encore davantage au sein des intellectuels communistes, ne remet cependant pas immédiatement en question son appartenance au Parti dirigé par Togliatti. Le détachement de l'écrivain avec le PCI est progressif : s'il dément au printemps 1948 auprès de ses amis

---

<sup>517</sup> Notre traduction d'E. Vittorini, *ibid.*, p. 106 : « Certo noi scrittori di partito siamo preparati all'eventualità di dover limitare il nostro lavoro, il giorno che fosse indispensabile per la costruzione della società senza classi. Direi che siamo preparati all'eventualità di dovervi addirittura rinunciare. [...] Noi sappiamo che cosa è accaduto, in ogni grande rivoluzione, tra politica e cultura [...], sappiamo che la cultura è diventata, ogni volta, un'ancella della politica ; e accettiamo in anticipo l'eventualità che con la nostra rivoluzione accada la stessa cosa. Ma il marxismo contiene parole per le quali ci è dato di pensare che la nostra rivoluzione può essere diversa dalle altre, e straordinaria. »

<sup>518</sup> Notre traduction de F. Onofri, « Politica è cultura » [La politique est culture], *Il Politecnico*, n° 36, avril-septembre 1947, p. 31 : « Ma esiste poi questo processo “completamente indipendente”? Forse che, quando tu hai scritto queste tue lettere, non svolgevi un lavoro culturale in connessione con la politica, non volevi appunto una politica in un certo modo per avere una cultura in un certo modo ? »

français la rumeur selon laquelle il songe à quitter le Parti arguant du fait que, tant que les sections de celui-ci seront les seuls lieux « où les hommes peuvent se vouloir du bien », il y restera<sup>519</sup>, il met cependant fin à sa collaboration avec la presse communiste (*L'Unità*, *Rinascita*) la même année. Les lettres qu'il écrit entre 1948 et 1950 à ses correspondants étrangers (Roy, Mascolo, Hemingway entre autres) ainsi qu'à d'autres écrivains communistes italiens (Pratolini notamment) ou à son frère Ugo, alors militant actif au parti, retracent la désillusion progressive de Vittorini. Désespérant de voir le PCI redevenir « réaliste et humain<sup>520</sup> », il en vient à condamner son « obscurantisme » et son institutionnalisation qui en font une « Église » plongeant ses fidèles dans un nouveau « Moyen-Âge » :

Je préciserai seulement [...] que je nomme obscurantistes les résolutions de Jdanov contre l'autonomie de la culture et, donc, en faveur de l'asservissement de la culture (de la connaissance) aux intérêts de l'action politique, qui font en sorte que l'homme est privé de sa fonction cognitive et réduit (comme au Moyen-Âge) à des fonctions purement exécutives (la faculté de connaître étant réservée à Staline et à son Saint Synode) [...] <sup>521</sup>.

Ces propos sévères suivent de peu la publication, dans les colonnes de *La Stampa*, de l'article intitulé « Les voies des ex-communistes », dans lequel Vittorini entérine officiellement sa rupture avec le PCI<sup>522</sup>. Cet article, présenté de manière provocatrice dans le journal de la bourgeoisie et des milieux d'affaires italiens, résume la teneur du malentendu auquel, selon Vittorini, se sont laissés prendre beaucoup d'intellectuels italiens. La thèse de l'écrivain est qu'il existe une spécificité du communisme italien, liée à la présence d'une dictature capitaliste (le fascisme) qui, par réaction, a poussé ses opposants à assimiler communisme et libéralisme. Ce paradoxe, démenti par la politique coercitive des différents gouvernements communistes de l'Europe de l'Est, ne se retrouve pas dans les pays démocratiques, tels que la France ou les États-Unis, qui ne cherchaient pas dans le communisme une liberté dont ils disposaient déjà, mais plutôt la justice sociale. C'est pourquoi les communistes occidentaux, et notamment les Français, ont mis plus de temps à

---

<sup>519</sup> Notre traduction d'E. Vittorini, lettre à Cl. Roy, 18 mars 1948, *Gli anni del « Politecnico »*, op. cit., p. 157 : « *i soli luoghi [...] che ci si può voler bene tra gli uomini sono le sezioni del nostro Partito.* »

<sup>520</sup> Notre traduction d'E. Vittorini, lettre à D. Mascolo, 1<sup>er</sup> juin 1948, *ibid.*, p. 170 : « *Io continuo a sperare che ci si persuada [...] della necessità di tornare realistici e umani.* »

<sup>521</sup> Notre traduction d'E. Vittorini, lettre à son frère Ugo, mi-novembre 1951, *ibid.*, p. 383 : « *Solo preciserò [...] che chiamo oscurantiste le risoluzioni di Zdanov contro l'autonomia della cultura e cioè per l'asservimento della cultura (della conoscenza) agli interessi dell'azione politica sicché l'uomo viene privato della sua funzione conoscitiva e ridotto (come nel medioevo) alle funzioni puramente esecutive (riservando la facoltà di conoscere a Stalin e al suo Santo Sinodo) [...]* »

<sup>522</sup> « Le Vie degli ex-communisti », *La Stampa*, 6 septembre 1951.

condamner la restriction des libertés qu'imposait le Parti<sup>523</sup>. Togliatti répond à cet article dans la revue communiste *Rinascita* et ses propos, particulièrement durs à l'égard de Vittorini, se termineront par le célèbre constat de rupture : « *“Vittorini se n'è ghiuto” e soli ci ha lasciati*<sup>524</sup> ! » (« Vittorini est parti et il nous a laissés seuls ! »).

Ce que se refusait à faire Vittorini, c'était donc de sacrifier sa liberté de penser à une idéologie qui, pour lui, était avant tout un humanisme<sup>525</sup> : dès lors que le Parti non seulement limitait sa liberté d'écrivain mais aussi menaçait aussi celle de tous les hommes<sup>526</sup>, il ne pouvait que s'en détourner. Ayant décidé de « n'avoir plus rien à faire avec la politique active », c'était désormais à la littérature qu'il s'en remettait pour exprimer « tout ce qu'[il avait] à dire, en sens humain, et à propos de la solidarité humaine<sup>527</sup> ».

Malgré sa brève existence, le *Politecnico* joua un rôle essentiel dans l'histoire intellectuelle de l'Italie d'après-guerre et, même, comme le souligne F. Fortini, dans l'histoire politique, l'évolution des rapports entre la direction culturelle du Parti communiste et la revue constituant une « autre histoire du Parti<sup>528</sup> », depuis les années d'ouverture successives à l'esprit d'union nationale qui avait prévalu pendant la guerre jusqu'au repli doctrinaire. Si dans la conscience italienne, le *Politecnico* fait en quelque sorte figure de « lieu mythique des occasions perdues, d'une culture de gauche libre de toute doctrine, d'une voie entre individualisme chrétien et marxisme, entre Croce et Gramsci<sup>529</sup> », il est également le lieu où ont éclaté avec vigueur les contradictions dont était porteuse la notion d'une littérature engagée soucieuse de se distinguer d'une littérature militante. La tension que nous avons

---

<sup>523</sup> V. D'Orlando, *L'Écriture en accusation*, op. cit., p. 252.

<sup>524</sup> P. Togliatti, « *“Vittorini se n'è ghiuto” e soli ci ha lasciati !* », *Rinascita*, n° 8-9, août-sept. 1951.

<sup>525</sup> E. Vittorini, « *Politica e cultura : lettera a Palmiro Togliatti* », art. cit., p. 2 : « [...] *non aderii ad una filosofia iscrivendomi al nostro partito. Aderii a una lotta e a degli uomini [...] Per questo ho voluto essere nel Partito comunista : per essere con i soli che fossero buoni e insieme coraggiosi, e insieme non disperati, non avviliti, non aridi, non vuoti* » / « Je n'adhérerai pas à une philosophie quand je m'inscris au parti communiste. J'adhérerai à une lutte et à des hommes. [...] J'ai voulu être au Parti communiste pour cela : pour être avec les seuls qui fussent bons et en même temps courageux, qui ne soient pas désespérés, pas abattus, pas arides, pas vides. » (notre traduction)

<sup>526</sup> Lettre d'E. Vittorini à V. Pratolini, septembre 1950, *Gli anni del « Politecnico »*, op. cit., p. 340 : « *Io mi sono persuaso che, al punto attuale della condizione umana da una parte e della mentalità comunista dall'altra, l'ascesa al potere del PC non costituirebbe una liberazione per nessuno in nessun paese d'Europa* » / « Je suis convaincu que, au point actuel où en est d'une part la condition humaine et d'autre part la mentalité communiste, l'avènement au pouvoir du PC ne représenterait une libération pour personne dans aucun pays d'Europe. » (Notre traduction)

<sup>527</sup> Lettre d'E. Vittorini à un groupe d'ouvriers de la périphérie milanaise, 11 décembre 1950, *ibid.*, p. 355 : « *io non intendo piu aver a che fare con la politica attiva, e tutto quello che ho da dire, in senso umano, e di solidarietà umana, cerco di dirlo unicamente attraverso la letteratura* ».

<sup>528</sup> F. Fortini, « *Che cos'è stato Il Politecnico* », op. cit., p. 61.

<sup>529</sup> V. d'Orlando, op. cit., p. 351.

relevée sur le plan des œuvres dans le chapitre précédent entre les deux figures du militant et de l'écrivain s'exprime également dans le débat sur les rapports entre politique et culture, c'est-à-dire sur le sens particulier et, finalement opposé, que politiques et écrivains engagés donnent à la notion de « littérature de la *praxis* ».

Pour les communistes, la littérature de la *praxis* s'identifie avec le réalisme socialiste<sup>530</sup> qui, comme Jdanov l'avait dit dès 1934, n'est pas « la réalité objective » mais « la réalité dans son développement révolutionnaire<sup>531</sup> ». Autrement dit, cette littérature n'est pas seulement prescriptive ou exemplaire, elle est également performative : « la littérature réaliste-socialiste fait du monde qu'elle représente le principe de réalité de celui dans lequel s'établissent les lecteurs. C'est en quoi elle a valeur d'accomplissement : la littérature réaliste-socialiste n'est pas telle que le monde doit devenir, c'est le monde qui doit devenir tel que la littérature réaliste-socialiste le dépeint déjà<sup>532</sup> ». Inversement, pour les écrivains engagés, il s'agit non pas de peindre le monde tel qu'il doit devenir, mais bien le montrer soit tel qu'il est (Sartre) soit tel qu'on ne peut le voir que par le biais de la littérature, ou tel que la littérature le donne à voir (Vittorini) : dans les deux cas, la représentation qui en est faite a pour but de contribuer à son changement.

L'œuvre engagée ne saurait donc s'assimiler à un geste politique militant : non seulement parce que ses auteurs, sur le plan historique, ont refusé de suivre le modèle d'une littérature de propagande imposé par l'URSS, mais encore parce qu'ils ont, dans leurs déclarations, expressément relié l'acte d'engagement à cet exercice de la liberté et de l'esprit critique que les partis communistes d'alors ne toléraient pas. La frontière qui sépare, sur le plan des œuvres, le roman à thèse du roman engagé se retrouve alors sur le plan du débat d'idées entre la position des écrivains engagés et celle des écrivains militants qui, eux, auraient accepté ce que les premiers refusaient et que Thomas Mann a nommé le « *sacrificium intellectus*<sup>533</sup> » : c'est-à-dire le renoncement à soi, à son intellectualité, son esprit critique,

---

<sup>530</sup> Sur le réalisme socialiste en France et en URSS, nous renvoyons à J.-P. Morel, *Le Roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985 et à R. Robin, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*. Paris : Payot, 1986.

<sup>531</sup> Cité dans M. Surya, *La Révolution rêvée*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>533</sup> Cette expression est employée par T. Mann dans une lettre qu'il écrivit à G. Einaudi au sujet de C. Pavese, trois ans après la mort de celui-ci : « Peut-on être communiste politique et en même temps épris de pensée libre et expérimentale ? [...] Peut-être Pavese était-il prêt à des sacrifices intellectuels allant loin, au nom du salut commun ? [...] Mais le *sacrificium intellectus* exigé par le communisme va justement très loin, inexorablement

pour se faire autre. D'où la dimension tragique de cette expérience, qui est, comme le souligne Cl. Roy, « une guerre avec soi-même<sup>534</sup> », et que le Vittorini auteur de la « Note » précédant *Les Hommes et les autres* avait parfaitement exprimé, en distinguant en lui le communiste et l'écrivain.

Ce sacrifice était demandé au nom de l'avènement d'une société nouvelle et c'est en ce sens qu'on a pu parler du communisme comme d'une religion<sup>535</sup>, comme le souligne M. Surya : « si parler de religion a un sens dès lors, c'est en cela : on a vu les intelligences les meilleures faire le sacrifice d'elles-mêmes, non pas pour que le communisme devînt lui-même intelligent, mais pour que l'intelligence intrinsèque et suréminente du communisme ne les exclût pas du salut qu'il promettait<sup>536</sup> ». Mais s'ils refusent le sacrifice demandé en son nom, les écrivains engagés n'en partagent pas moins avec les écrivains militants la croyance en l'avènement d'une société meilleure et surtout, en la possibilité de l'homme de s'en faire l'agent. Ce qui les oppose relève ainsi moins de la fin visée, qui est commune, que des moyens, ou plus exactement du prix que les uns et les autres sont prêts à payer.

La littérature engagée ne se fait donc littérature de la *praxis*, aux deux premiers sens d'action et de geste politique, qu'à certaines conditions : action « secondaire » pour Sartre, elle porte sur des domaines – la vérité, la « psychologie » humaine – qui, pour Vittorini, lui sont propres. Elle vise à un effet politique, sans pour autant accepter de se mettre au service d'un parti. Sur ce point aussi, les positions de Sartre et Vittorini divergent : alors que pour le premier la littérature possède intrinsèquement une dimension politique, en ce qu'elle appelle le lecteur à se reconnaître et à se faire homme libre, pour le second en revanche culture et politique sont deux activités séparées : c'est uniquement en préservant son autonomie que la première sera utile à la seconde. Pourtant, comme on l'a dit plus haut, écrivains engagés, dirigeants politiques et auteurs militants se rejoignent sur un terrain commun, qui est celui de la construction d'une société nouvelle, meilleure et plus juste. C'est alors le troisième sens du terme *praxis*, celui d'action de l'homme dans et par l'histoire, qu'il convient d'examiner pour comprendre en quoi la notion de littérature engagée est indissociable d'une certaine représentation de l'histoire et du rôle de l'homme dans celle-ci.

---

loin ; il concerne l'idée de vérité elle-même. » (T. Mann, *Lettres. 1948-1953*. Paris : Gallimard, 1973, lettre du 28 juin 1953, cité dans M. Surya, *ibid.*, p. 447.)

<sup>534</sup> Cl. Roy, *Esprit*, mai-juin 1948, p. 749, cité dans M. Surya, *ibid.*

<sup>535</sup> Comme l'indique M. Surya, ce sont les ex-communistes qui ont parlé les premiers de leur expérience en des termes empruntés au lexique religieux et l'analogie fut ensuite récupérée par les anticommunistes, notamment R. Aron et J. Monnerot. Nous renvoyons sur ce sujet à M. Surya, « *Sacrificium intellectus* », *ibid.*, p. 435-455.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 446.

### 3.3 L'engagement littéraire et le régime moderne d'historicité

#### 3.3.1 Temporalité et narrativité

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler que la littérature et plus particulièrement le récit sont liés de façon essentielle, originelle, pourrait-on dire, au temps :

Le récit tue le temps, mais pour lui donner naissance. Tout en se mesurant à l'effacement des êtres et des choses, à l'expérience de la mort et à la corruption, à l'antériorité de la vie sur le langage, l'art du récit contribue depuis toujours à l'invention de temps nouveaux, de temps inédits qui bouleversent non seulement le passé et la mémoire, mais l'avenir. Par son souci de ce qui va disparaissant, il donne jour à ce que nous appelons le passé, mais c'est un passé qui se trouve orienté vers l'avenir, manifestant le présent et sa présence, ses possibilités toujours vives. Chaque récit joue ainsi le rôle de passeur. Il est le passeur du passé, mais l'objet de cette passation, il ne la possède jamais sous la forme d'une antécédence pure, il donne ce dont il est en dette grâce aux ruses de la mémoire et de l'imagination<sup>537</sup>.

C'est à P. Ricœur que l'on doit l'une des analyses les plus approfondies des rapports existant entre temporalité et narrativité. La thèse qu'il développe dans les trois tomes de *Temps et récit* est connue : par le biais d'une « synthèse de l'hétérogène » qui réunirait en une histoire une et achevée le morcellement des événements, la dissémination des faits, la multiplicité des actions, le récit permettrait de résoudre le caractère aporétique de l'expérience temporelle, décrite dans les termes augustinien d'une distension de l'âme. L'objet propre de la médiation narrative ne serait autre que « la déficience ontologique caractéristique du temps humain<sup>538</sup> », à laquelle répliquerait le travail de mise en intrigue qui humanise l'expérience en la portant au langage et en la rendant dès lors transmissible. Le modèle herméneutique proposé par P. Ricœur repose donc sur la réciprocity qu'il établit entre temporalité et narrativité : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle<sup>539</sup> ».

---

<sup>537</sup> J.-F. Hamel, *Revenance de l'histoire*, op. cit., p. 7.

<sup>538</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, I : L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 22.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 17.

Si tout récit constitue bien la « configuration » d'une expérience vive du temps, on peut penser que le roman engagé, dont l'appellation même dérive d'une notion essentiellement temporelle, joue ce rôle de façon particulièrement significative. Rappelons en effet qu'au sens premier de « donner sa parole ou sa personne en gage » et par suite « se lier par une promesse ou un serment contraignant », l'engagement, comme nous l'avons indiqué dans notre introduction, est une notion temporelle, qui effectue une articulation particulière entre les catégories de présent, passé et futur. C'est ce que souligne notamment A. Makowiak, dont il convient de rappeler les propos :

Si l'engagement est une manière radicale de commencer une série d'événements, il est aussi une manière de prendre acte de ce qui est advenu [...]. L'engagement est donc à la fois rétrospectif (il prend acte du passé) et prospectif (il regarde vers l'avenir). L'engagement est la « reprise » consciente de ce qui dans le passé nous lie, une manière de « reprendre » la situation en main, de « se » reprendre<sup>540</sup>.

Comme nous le verrons de façon détaillée dans les deuxième et troisième parties de notre travail, les auteurs engagés proposent bien une réflexion d'ordre temporel, interrogeant les rapports qui unissent non seulement les hommes au temps, mais aussi à l'histoire, réflexion qu'ils relient en outre, plus ou moins explicitement, à un questionnement d'ordre narratif, cherchant les moyens de mettre en mots l'expérience du temps vécue par des personnages qui sont presque toujours leurs contemporains.

En ce qu'il articule la relation entre temps et récit sur la dialectique de la question et de la réponse<sup>541</sup>, le modèle herméneutique ricœurien, comme le souligne J.-F. Hamel, autorise en outre à « indexer l'historicité des pratiques narratives, c'est-à-dire leur variabilité dans le temps et dans l'espace, à l'historicité des formes de l'expérience temporelle. À questions différentes, réponses différentes : autres formes du temps, autres modalités narratives<sup>542</sup> ». Dans cette perspective, le récit engagé constituerait une « réponse » à un double titre : d'une part en tant que signe de l'engagement des auteurs, défini comme « une réponse à une situation donnée<sup>543</sup> » et, d'autre part, en tant que forme narrative qui répondrait à un certain

---

<sup>540</sup> A. Makowiak, « Les paradoxes philosophiques de l'engagement », art. cit., p. 22.

<sup>541</sup> Sur la dialectique de la question et de la réponse dans la pensée ricœurienne, nous renvoyons à J. Grondin, « L'herméneutique positive de Paul Ricœur : du temps au récit », dans C. Bouchindhomme et R. Rochlitz (dir.), « Temps et récit » de Paul Ricœur en débat. Paris : Cerf, « Procope », 1990, p. 124-126.

<sup>542</sup> J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>543</sup> A. Makowiak, art. cit., p. 22 : « Plus que commencement absolu, l'engagement est donc une *réponse* à une situation donnée. »

ordre du temps. Car s'il est vrai que les catégories formelles de passé, présent et futur sont bien universelles, les formes de l'expérience historique, elles, varient selon les lieux et les époques : c'est donc à une question temporelle historiquement déterminée, qu'il nous faut maintenant éclairer, que répondrait le roman engagé.

### 3.3.2 Le régime moderne d'historicité

La notion de régime d'historicité telle que la développe F. Hartog nous semble proposer une définition pertinente de l'articulation entre passé, présent et futur à laquelle répond le roman engagé. S'inspirant notamment des travaux de l'historien allemand Reinhart Koselleck<sup>544</sup> et de l'anthropologue américain Marshall Sahlins<sup>545</sup> et poursuivant le dialogue entre anthropologie et histoire que Claude Lévi-Strauss avait ouvert avec *Les Structures élémentaires de la parenté* en 1949, F. Hartog définit la notion de régime d'historicité comme un instrument heuristique permettant de s'interroger sur les modes d'articulations des trois catégories du passé, du présent et du futur dont une collectivité se dote pour réfléchir sa propre expérience de l'histoire. Se défendant de vouloir dessiner les contours d'une histoire universelle ou d'imposer un modèle de lecture de l'histoire définitivement clos, privilégiant l'étude des moments de crise de ces régimes au détriment de ceux de leur plénitude, F. Hartog envisage moins le régime d'historicité comme une *épistémé* qui déterminerait le cadre des représentations possibles du temps à une époque que comme un « idéal-type<sup>546</sup> », c'est-à-dire un modèle qui permet de reconstituer l'intelligibilité d'une réalité historique et d'identifier, par rapport à ce modèle, des régularités et des récurrences, mais aussi des tensions et des différences. En d'autres termes, comme le souligne J.-F. Hamel, « la notion de régime d'historicité ne doit pas masquer dans l'analyse de l'évolution des pratiques narratives les rapports souvent ambivalents, toujours complexes, que les récits particuliers entretiennent avec les formes d'expérience de leur époque<sup>547</sup> ».

---

<sup>544</sup> R. Koselleck, *Le Futur passé*, *op. cit.*

<sup>545</sup> M. Sahlins, *Des Îles dans l'histoire*. Trad. de l'anglais par un collectif de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sous la dir. de J. Revel. Paris : Gallimard / Le Seuil, « Hautes Études », 1989. Issu d'une conférence prononcée en décembre 1982 devant l'American Anthropological Association.

<sup>546</sup> Le concept d'« idéal-type » a été forgé par Max Weber, qui désigne ainsi une construction utopique ou irréaliste destinée à mettre en évidence des relations réelles et empiriques.

<sup>547</sup> J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 27.



On peut penser, à l'instar de J.-F. Hamel, que trois des cinq régimes d'historicité analysés par F. Hartog sont « essentiels pour comprendre la transformation des formes de l'expérience historique et son effet sur les poétiques de l'histoire de la modernité occidentale » :

*Le régime chrétien d'historicité*, selon lequel le temps historique est inféodé à l'éternité sous le mode de la promesse et de l'attente de la fin, domine largement le Moyen-Âge et survit dans certains discours bien au-delà, au moins jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. *Le régime ancien d'historicité*, qui caractérise l'imaginaire européen de la Renaissance à l'ère des révolutions, inscrit l'expérience dans une longue durée au sein de laquelle la puissance unificatrice de la tradition joue le rôle de fondement ontologique dévolu à l'éternité dans le régime chrétien. Enfin, *le régime moderne d'historicité*, né de la Révolution industrielle et de l'héritage des Lumières, se définit par la fascination pour l'avenir, par le coefficient d'accélération conféré au devenir et par le rejet plus ou moins radical des expériences issues de la tradition<sup>548</sup>.

Sans doute est-il nécessaire de s'attarder ici sur le passage, vécu par ceux qui en étaient les contemporains comme un véritable traumatisme<sup>549</sup>, entre régime ancien et régime moderne d'historicité : le premier, par ailleurs étroitement lié à la formule cicéronienne d'*historia magistra vitae*, reposait sur une conception de l'histoire qui conjugait exemplarité et répétition et qui domina les milieux intellectuels européens jusqu'à la fin des Lumières<sup>550</sup>. L'histoire, en dispensant des exemples de vie, permettait, écrivait encore Thomas Hobbes au XVII<sup>e</sup> siècle, « d'instruire les hommes et de les rendre capables, par connaissance des actions passées, de se comporter eux-mêmes avec prudence dans le présent et avec prévoyance dans l'avenir<sup>551</sup> ». Bref, qui voulait comprendre le présent et prévoir l'avenir devait s'en remettre au passé, temps dominant du régime ancien d'historicité.

Cette démarche supposait de croire en une histoire continue, susceptible de se répéter de siècles en siècles, et reposait donc, selon la terminologie de R. Koselleck, sur le sentiment d'une cohésion très forte entre « les champs d'expérience » et « les horizons d'attente », c'est-à-dire entre le passé (entendu non seulement comme passé individuel et familial, mais dans un sens anthropologique comme passé des générations et des institutions qui définissent les

---

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>549</sup> Les effets du traumatisme du passage d'un régime d'historicité à l'autre constituent bien l'objet de l'essai de J.-F. Hamel, qui voit dans les « philosophies de la répétition » mises en œuvre notamment par Nietzsche, Marx, ou Walter Benjamin et dans les « poétiques de la répétition » dont relèvent les œuvres d'Auguste Blanqui, Pierre Klossowski ou plus récemment Claude Simon, les signes de « l'inquiétude du régime d'historicité de la modernité » (*ibid.*, p. 10).

<sup>550</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à R. Koselleck, « *Historia magistra vitae*. De la dissolution du *topos* dans l'histoire moderne en mouvement », *op. cit.*, p. 37-62.

<sup>551</sup> T. Hobbes, cité dans P.-F. Moreau, *Hobbes. Philosophie, science, religion*. Paris : PUF, « Philosophies », 1989, p. 112. Cette citation est reprise dans J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 30.

cadres de l'action possible), et le futur, c'est-à-dire tout ce qui, depuis le présent, déborde un champ d'expérience institué en direction de l'avenir et mobilise les comportements individuels et collectifs<sup>552</sup>. Selon R. Koselleck, les régimes d'historicité se distinguent en effet par la tension entre champ d'expérience et horizon d'attente : si les régimes chrétien et ancien se caractérisent par une profonde cohésion entre ces deux catégories, en revanche le régime moderne se définit par une tension grandissante<sup>553</sup>, pouvant aller jusqu'à la rupture, entre champ d'expérience et horizon d'attente.

L'écart entre présent et avenir advient progressivement sous l'effet de plusieurs facteurs dont on se bornera à donner les grands traits en s'appuyant sur les travaux de R. Koselleck : tout d'abord, la rapidité avec laquelle s'enchaînent les événements historiques (la Révolution française apparaît aux yeux des contemporains comme un événement inédit, qu'aucun exemple passé ne pouvait laisser prévoir et dont aucune répétition ne semble imaginable à l'avenir) et les découvertes technologiques provoquent le sentiment d'une brusque accélération de l'histoire et, par conséquent, celui d'un abîme entre les générations, comme si les leçons de l'expérience étaient devenues inutiles pour comprendre le présent et envisager un avenir qui s'éloigne de plus en plus. Alexis de Tocqueville, concluant son essai *De la démocratie en Amérique*, résumait en une formulation célèbre la désuétude de *l'istoria magistra vitae* : « on ne saurait comparer ces œuvres [issues du nouveau monde né des révolutions démocratiques] avec rien de ce qui s'est vu précédemment dans le monde. Je remonte de siècle en siècle jusqu'à l'antiquité la plus reculée ; je n'aperçois rien qui ressemble à ce qui est sous mes yeux. Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres<sup>554</sup> ».

Opaque, l'avenir est cependant le temps dominant du régime moderne d'historicité, puisque c'est en lui que se réaliseront le progrès des arts et des sciences, le perfectionnement de l'entendement humain. « S'il y a encore une leçon de l'histoire, elle vient du futur, et non plus du passé. Elle est dans un futur à faire advenir comme rupture avec le passé, à tout le moins différent de lui, alors que *l'istoria magistra* reposait sur l'idée que le futur, s'il ne répétait pas exactement le passé, du moins ne l'excédait jamais » note F. Hartog<sup>555</sup>.

---

<sup>552</sup> R. Koselleck, « "Champ d'expérience" et "horizon d'attente" : deux catégories historiques », *op. cit.*, p. 309-329.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>554</sup> A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, [1840]. Paris : Gallimard, « Folio », 2002, t. 2, p. 451.

<sup>555</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 117.

Cette nouvelle expérience du temps transforme également l'ordre des savoirs : R. Koselleck a bien souligné l'importance, sur le plan épistémologique comme sur le plan anthropologique, de la formation en Allemagne, dans les années 1760-1780, du concept moderne d'Histoire, qui se traduit par le passage du pluriel allemand « *die Geschichten* » au singulier « *die Geschichte* » : l'histoire, qui, selon la formule de Droysen, doit devenir « connaissance d'elle-même<sup>556</sup> », s'entend alors comme processus et se conçoit comme dotée d'un temps propre, distinct du temps naturel comme du temps divin. Cette autonomie de *l'istoria civilis*, accentuée par la naissance de la philosophie de l'histoire dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, produit, selon l'expression paradoxale de Michel Foucault, au début du XIX<sup>e</sup> siècle un homme « déshistoricisé<sup>557</sup> » : autrement dit, un homme qui, en tant que sujet de l'histoire, se trouve dépossédé du temps stable et continu qui lui permettait de reconnaître la vertu pédagogique de la connaissance du passé. Celui-ci demeure avant tout un objet de savoir plutôt qu'un schème d'action ou un exemple de conduite.

La dernière conséquence importante de cette conception de l'histoire au singulier et autonome est celle de l'émergence de la notion de « factibilité » de l'histoire, que R. Koselleck présente en ces termes :

Avec le concept réflexif d'histoire en tant que telle s'ouvre un champ d'action, dans lequel l'homme se voit obligé de prévoir, de planifier, bref de susciter (*vorbringen*) l'histoire pour reprendre le mot de Schelling et finalement de la faire. Dès lors l'histoire ne signifie plus seulement un ensemble d'événements passés et leur narration. Sa fonction narrative se trouve plutôt reléguée au second plan et l'expression ouvre, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, des horizons sociaux et politiques qui renvoient au futur. Au cours de la décennie qui précède la Révolution française, et à la suite des remous révolutionnaires, l'histoire s'est transformée, serait-ce partiellement, en un concept d'action<sup>558</sup>.

Ainsi se met progressivement en place autour des notions de progrès, de linéarité, d'unicité, de factibilité de l'histoire, le régime moderne d'historicité. F. Hartog le nomme aussi « futurisme », au sens où c'est le point de vue du futur qui domine et impose l'idée que l'histoire se fait au nom de l'avenir et qu'elle doit s'écrire de même<sup>559</sup>. Comme le souligne

---

<sup>556</sup> J. G. Droysen, *Historik*, cité dans R. Koselleck, « *Historia magistra vitae*. De la dissolution du *topos* dans l'histoire moderne en mouvement », *op. cit.*, p. 34.

<sup>557</sup> M. Foucault, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 231 : « Par la fragmentation de l'espace où s'étendait continûment l'histoire classique, par l'enroulement de chaque domaine ainsi affranchi sur son propre devenir, l'homme qui apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle est "déshistoricisé". »

<sup>558</sup> R. Koselleck, « Du caractère disponible de l'histoire », *op. cit.* [p. 233-247], p. 237.

<sup>559</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 119.

l'auteur de *Régimes d'historicité*, cette orientation vers l'avenir caractérise toutes les philosophies de l'histoire qui ont traversé le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, depuis le positivisme jusqu'au marxisme : « ce futur éclairant l'histoire passée, ce point de vue et ce *telos* lui donnant sens, a pris avec les habits de la science, tour à tour, le visage de la Nation, du peuple, de la République, de la Société ou du Prolétariat ». Pour des raisons que nous développerons plus loin, F. Hartog propose d'inscrire le régime d'historicité moderne entre les deux dates symboliques que sont 1789 et 1989 et qui représenteraient deux failles dans l'ordre du temps : la crise du régime ancien d'historicité au moment de la révolution française, celle du régime moderne d'historicité au moment de l'effondrement du Mur de Berlin et, plus largement, du bloc soviétique.

Dans cette perspective, que pour l'instant nous reprenons sans discuter, l'engagement littéraire s'intégrerait dans le régime moderne d'historicité : non seulement en tant que notion historiquement située dans la période moderne, mais aussi et surtout en tant que porteuse d'une certaine façon d'envisager les rapports entre passé, présent et futur, sous le signe du « futurisme », au sens spécifique où F. Hartog emploie ce terme.

# Conclusions

Au terme de cette première partie de notre étude, nous pouvons donc proposer une définition de l'œuvre engagée d'après-guerre dans les termes suivants : elle se présente d'abord comme une forme littéraire distincte du roman à thèse. C'est en effet autant en réaction à une littérature de l'absence qu'à une littérature de propagande que la littérature engagée a été envisagée, voire théorisée en France, et mise en pratique. Nous avons cherché à montrer que le roman engagé était un genre essentiellement dialogique, qui, tout en semblant partager certains traits formels propres au roman à thèse (la structure d'apprentissage, la structure antagonique, la simplification et l'agrandissement mythique de l'histoire), s'appliquait plutôt à les subvertir de l'intérieur en les privant de leur fonction première : conférer un sens stable et univoque à l'histoire racontée. Pas plus qu'il n'est possible de donner une signification unique au récit, il n'est possible de voir dans le parcours des protagonistes des textes de notre *corpus* une trajectoire exemplaire qui vaille comme « règle d'action » imposée au lecteur. Au contraire, nos œuvres exposent la difficulté de l'engagement, au sens de choix d'une position à prendre.

Ensuite, cette problématisation qui se manifeste sur le plan de l'énoncé, de l'histoire racontée, trouve un écho, nous a-t-il semblé, sur le plan de l'énonciation elle-même : cherchant à « faire sentir » sans « dire », l'écrivain engagé se heurte à des problématiques formelles que, loin de dissimuler, il exhibe au contraire, notamment par le biais de personnages de scripteurs qui sont comme ses doubles fictionnels. Mais le choix même de procédés narratifs originaux (le simultanésisme, le montage parallèle-alterné, le modèle du conte, le récit allégorique) semble révélateur de l'importance que les écrivains engagés accordent à la forme, au « comment dire » : être un écrivain engagé ne va pas de soi, et c'est bien cela que nous font comprendre, chacun à leur manière, Sartre, Camus, Vittorini, Calvino et, dans une moindre mesure, Pratolini.

Dans un certain sens, on pourrait donc avancer que le roman engagé est avant tout le roman de l'engagement, aussi bien pour les personnages que pour leurs auteurs. Il est moins le récit d'un état (« être engagé ») que d'un processus (« s'engager ») dont les difficultés

constituent l'enjeu même des textes. Genre dialogique, en ce qu'il « dialogue » constamment avec le roman à thèse auquel il se réfère pour mieux s'en distinguer, le roman engagé serait donc aussi un genre réflexif, qui donne à voir le déchirement de l'écrivain, partagé entre volonté de créer une œuvre « utile » et refus d'asservir son art à une cause politique ou idéologique.

Inscrit au cœur des textes, ce déchirement de l'écrivain engagé résulterait de l'impératif paradoxal qui s'impose dans le champ littéraire de l'après-guerre et qui consiste à produire ce que nous avons appelé, en référence à Sartre, une « littérature de la *praxis* ». Autrement dit, une littérature qui soit action, qui ait une efficacité politique et qui s'intéresse à l'action des hommes dans l'histoire : bref, une littérature qui, elle aussi, soit Histoire, en ce qu'elle contribue à l'édification d'une société nouvelle, meilleure et plus juste. Or cette littérature de la *praxis*, revendiquée par les écrivains eux-mêmes, est une notion éminemment problématique.

Tout d'abord, dire de l'œuvre littéraire qu'elle est action ne renvoie pas exactement à la même chose en France et en Italie : si l'on s'accorde, dans les deux pays, à donner à la littérature un rôle de premier plan dans la constitution d'une société nouvelle, ce rôle n'est pas envisagé de la même façon. Les écrivains italiens, dont Vittorini constitue la figure emblématique, sont fidèles à la tradition de l'intellectuel universel, organisateur de culture et voué à parler à tous, au nom de tous. En France, en revanche, ce modèle hérité des Lumières et reformulé à l'époque romantique paraît comme dépassé : au contraire, c'est l'intellectuel déraciné, séparé de sa classe d'origine et de celle qu'il veut atteindre, qui est au centre des réflexions de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. L'action à laquelle prétendent l'écrivain engagé français et l'écrivain italien, dont les rôles ne sont pas conçus de la même façon, ne peut donc être identique : s'il s'agit pour Sartre de dévoiler le monde au lecteur pour lui donner le désir de le changer, en revanche, il s'agit pour Vittorini de dévoiler au lecteur une vérité du monde que seule la littérature peut lui révéler. Le rôle de la littérature est pragmatique pour Sartre (changer le monde, libérer l'homme), cognitif pour Vittorini.

Mais qu'elle soit conçue comme « action secondaire » par Sartre ou comme moyen de connaissance par Vittorini, la littérature entend jouer un rôle d'utilité publique. En cela, elle constitue un allié, ou une menace, pour ceux qui sont chargés d'organiser la sphère publique,

autrement dit les politiques. Nous avons vu que les rapports des écrivains engagés au champ politique ont été tourmentés : si Sartre chercha le plus longtemps possible à se tenir à l'écart des communistes, érigeant l'engagement en « politique de la littérature<sup>560</sup> » autonome et auto-suffisante, en revanche Vittorini entretint des liens très proches avec le PCI. La querelle qui l'opposa au parti communiste dans les pages du *Politecnico* nous a semblé mériter un traitement particulier, en ce qu'elle est révélatrice de l'ambition de la littérature engagée d'être reconnue par le champ politique comme étant à la fois nécessaire, indispensable à la constitution d'une société meilleure, et foncièrement autonome. Autrement dit, en affrontant directement la question des rapports entre littérature engagée et politique, autonomie de l'art et sensibilité idéologique, le projet vittorinien a véritablement mis à l'épreuve des faits les ambiguïtés essentielles de l'engagement littéraire : son échec dévoilerait donc une sorte de point de non-retour de la notion et indiquerait l'impossibilité d'obtenir de la sphère politique de l'époque la double reconnaissance de son utilité et de son autonomie. À la veille de la guerre froide, les deux termes apparaissent comme exclusifs l'un de l'autre.

Enfin, nous avons avancé l'idée que l'impératif d'une littérature de la *praxis* était un impératif d'époque, déterminé par un certain contexte historique, culturel et idéologique, qui s'inscrirait plus largement dans le cadre du régime moderne d'historicité, caractérisé par l'orientation vers le futur, la croyance dans le progrès et la conception de l'histoire comme processus autonome, théâtre de l'action humaine.

Dès lors, on ne saurait mener une analyse de l'évolution de la notion d'engagement littéraire sans tenir compte de l'histoire même du régime d'historicité. Or nous avons indiqué que F. Hartog situait le régime moderne d'historicité entre 1789 et 1989, ce qui, sur le plan de l'histoire littéraire et plus précisément sur le plan de la fortune de la notion d'engagement, soulève immédiatement deux questions : d'une part, cette périodisation réunit, sous une même appellation, l'« âge d'or » de l'engagement, au lendemain de la guerre, et sa bruyante contestation menée en Italie et en France dans les années 1960 et 1970 par les formalistes, depuis les Nouveaux Romanciers français jusqu'à la « neoavanguardia » italienne. D'autre part, elle exclut du régime moderne d'historicité l'époque contemporaine, qui, pourtant,

---

<sup>560</sup> Nous remployons ici l'expression de B. Denis, définie p. 13 de notre travail.

comme nous le verrons, semble moins réticente que les décennies formalistes à la notion d'engagement et paraît même se plaire à évoquer les « spectres » de Marx<sup>561</sup> ou de Sartre.

Que penser du découpage temporel que propose F. Hartog dès lors qu'on se place sur le terrain de l'histoire littéraire ? Doit-on en déduire que, aussi violente qu'elle ait pu être, la dénonciation formaliste de la littérature engagée n'aura pas fondamentalement remis en cause l'idée d'engagement, voire qu'elle l'aura reconduite, sous d'autres formes ? Et doit-on en conclure que la période contemporaine, au contraire, aurait définitivement tourné le dos à la notion, en même temps qu'elle connaîtrait une crise majeure – et peut-être définitive – du régime moderne d'historicité ? Ce sont ces deux interrogations que nous nous proposons d'étudier dans la deuxième partie de notre étude.

---

<sup>561</sup> Nous faisons ici allusion au titre d'un essai de J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 1993.



**Deuxième partie : Le roman engagé à  
l'épreuve de la crise du régime moderne  
d'historicité**

La « littérature engagée », en tant que notion esthétiquement et historiquement définie durant l'après-guerre, constitue une formulation particulière, sans doute la plus connue, de l'engagement littéraire. Le roman engagé, dont nous avons présenté les caractéristiques formelles dans la première partie de notre travail, se rattache non seulement à un modèle esthétique spécifique, qui le distingue du roman à thèse, mais encore s'inscrit dans un contexte culturel, historique, politique et idéologique qui, plus encore que de le déterminer, lui est consubstantiel : le contexte de l'après-guerre, dominé par l'idéologie de la Résistance et de la Reconstruction.

Mais si l'on peut bien parler – et c'est l'hypothèse que nous défendrons dans le premier chapitre de cette deuxième partie – d'une coïncidence entre fin de l'idéologie d'après-guerre et fin de la littérature engagée au milieu des années cinquante, il n'est pas certain que l'on puisse en revanche parler d'une fin de l'engagement à la même époque.

Nous verrons dans le deuxième chapitre que les formalismes des années cinquante à soixante-dix n'épuisent pas la notion, au contraire : revendiquant d'abord un engagement *par* la forme, puis *dans* le langage, ils déplacent le lieu de l'engagement en même temps qu'ils insistent sur la force de subversion, proprement révolutionnaire, de la littérature. Ce n'est alors qu'avec ce que l'on a appelé la « fin des idéologies », ou encore la « fin de l'histoire », dans les décennies quatre-vingt et quatre-vingt-dix, que la notion d'engagement semble réellement menacée d'obsolescence.

Mais il n'est pas dit que ce discours de la fin soit le plus convaincant : nous évoquerons dans un troisième chapitre les nombreuses tentatives qui ont été faites, par des philosophes comme par des historiens et des anthropologues, pour infléchir le discours des fins vers la question de l'après-fin, et notamment de l'héritage.

Enfin, nous verrons que la littérature contemporaine s'est elle aussi confrontée à la question de l'héritage du roman engagé et que certains textes semblent saisir à bras-le-corps la problématique de la crise du régime moderne d'historicité, en choisissant de se situer dans une temporalité particulière, celle de l'« après » : récits de rescapés, de fantômes, ces textes mettent au premier plan les notions de mémoire et d'héritage et engagent la littérature à nouer un rapport inédit au temps et à l'histoire.

# 1. La responsabilité de la forme ou le « contre-engagement »

Si les pratiques littéraires et les discours critiques des années 1950 à 1970 remettent bien en question, et parfois bruyamment, la notion de littérature engagée, il n'est pas certain qu'ils aient renoncé à attribuer une fonction politique à la littérature, fût-elle envisagée comme effet plutôt que comme fin. À cela s'ajoute que le plan sur lequel est censé opérer la littérature n'est plus celui de la *praxis* au sens marxiste, repris par Sartre, du terme, c'est-à-dire celui de l'organisation matérielle de la société, mais un plan spécifique, séparé, qui lui est propre et qui est revendiqué comme tel.

L'hypothèse selon laquelle la littérature engagée et la littérature dite formaliste auraient autant, si ce n'est plus, de points communs que de divergences trouve une formulation heureuse dans l'expression forgée par B. Denis pour rendre compte de ces poétiques qui, à partir du milieu des années 1950, s'érigent *contre* l'engagement, en opposition à lui, mais aussi « tout contre » lui. Il s'agit de la notion de « contre-engagement », que B. Denis propose d'employer « au sens où l'on utilise le terme de contre-révolution » et qu'il définit ainsi :

[...] un discours qui combat les définitions politiques de l'engagement non pas pour revenir à une situation antérieure (celle où le purisme esthétique dominait en quelque sorte innocemment), mais qui retourne les arguments de l'engagement contre lui-même en s'appropriant ses thèmes et ses questions. L'écrivain contre-engagé porte donc la nostalgie de l'art pur, comme le contre-révolutionnaire portait celui de l'Ancien Régime, mais il sait que cette position est désormais injustifiable et qu'elle ne pourra retrouver sa légitimité qu'à condition d'absorber en elle la nécessité de l'engagement<sup>562</sup>.

Selon B. Denis, engagement et contre-engagement ont en commun de se penser comme des « politiques de la littérature, qui visent à affirmer la présence sociale de la chose littéraire pour faire reconnaître l'univers de valeurs qui lui est propre<sup>563</sup> ». C'est bien là le but poursuivi par Sartre comme par R. Barthes, dans lequel B. Denis identifie le premier théoricien du contre-engagement : expliciter, exposer la spécificité de la littérature et la façon

---

<sup>562</sup> B. Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », art. cit., p. 105.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 111.

dont elle prétend agir dans la sphère sociale. Ce qui distingue alors engagement et contre-engagement, ce sont « la forme et les modalités de cette présence au monde et les valeurs qui la fondent<sup>564</sup> ».

Dans la perspective de notre travail, la notion de « contre-engagement » peut s'avérer féconde en ce qu'elle autorise le rapprochement de deux positions traditionnellement opposées (l'engagement sartrien et le formalisme) sous l'angle d'une revendication commune (faire en sorte que la littérature soit totale présence au monde), par ailleurs étroitement liée, comme nous le verrons, à la notion typiquement moderne de « révolution ». En outre, l'expression forgée par B. Denis représente à nos yeux l'avantage de contenir le terme même d'« engagement », et donc de renvoyer à l'ancrage historique et philosophique de la notion au lendemain de la guerre, ce que ne font pas d'autres démarches visant à analyser et à périodiser l'évolution des rapports entre littérature et politique, art et société<sup>565</sup>. Enfin, la notion de « contre-engagement » nous invite à nous interroger sur les limites chronologiques de l'engagement et, en premier lieu, à repenser la proposition commode selon laquelle la fin de la littérature engagée serait aussi celle de l'engagement littéraire. En second lieu, elle nous amène à nous demander si le contre-engagement, indissociable, selon B. Denis, de l'engagement dont il constitue le pôle inversé, à la fois opposé et solidaire<sup>566</sup>, est encore aujourd'hui possible : considéré comme contre-engagement, le formalisme n'est-il pas autant exposé que la littérature engagée au procès de la fin de l'histoire et des idéologies ?

Nous proposons ici d'étendre la notion de « contre-engagement » à la littérature italienne et de l'appliquer à des périodes que B. Denis ne traite pas dans son article, exclusivement consacré à la naissance du discours du contre-engagement sous la plume de R. Barthes au milieu des années 1950<sup>567</sup>. Nous envisagerons ainsi trois périodes ou moments du contre-engagement. Tout d'abord, celle des résistances que le personnel littéraire opposa, dès l'immédiat après-guerre en France, à l'hégémonie du discours sartrien : au-delà des

---

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup> C'est ainsi que s'appuyant notamment sur les travaux de J. Rancière, L. Ruffel, par exemple, parle du « temps de la conjonction » pour évoquer une certaine modernité caractérisée par la pensée d'une liaison entre art et politique, littérature et révolution (L. Ruffel, « Le Temps des spectres », dans B. Blanckeman et J.-C. Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*. Paris : Prétexte éditeur, 2004 [p. 95-117], p. 103.

<sup>566</sup> B. Denis, « Engagement et contre-engagement... », art. cit., p. 106 : « Engagement et contre-engagement constituent ainsi deux positions à la fois polaires et solidaires, générant deux univers de discours antagonistes et n'existant pourtant que l'un par rapport à l'autre. »

<sup>567</sup> Si B. Denis insiste bien sur le caractère historique de la notion, il précise néanmoins que le contre-engagement est un « possible littéraire abstrait » (art. cit., p. 106). Rien n'empêche donc de recourir à la notion pour rendre compte de positions exprimées à d'autres périodes que celle qu'il traite. Lui-même en donne d'ailleurs l'exemple au début de son article, faisant de Renaud Camus une figure d'auteur « contre-engagé ».

invectives de la droite et des communistes, s'affirmèrent des positions qui tantôt nuançaient – J. Paulhan, A. Camus, M. Leiris... – tantôt refusaient – G. Bataille puis R. Barthes – la conception sartrienne de l'engagement, et ce au nom de la littérature elle-même. En Italie, le front de la littérature engagée était à la fois plus consensuel, derrière la bannière du néoréalisme, et plus complexe : on a vu que la position de Vittorini à l'égard de la notion sartrienne évolua considérablement de 1945 à 1948, jusqu'à la déclaration officielle de rupture lors des « Rencontres Internationales » de Genève. Mais déjà la querelle qui avait opposé Vittorini à Togliatti dans les pages du *Politecnico* en 1947 était significative de l'écart entre les deux engagements, Vittorini réaffirmant peu à peu, et à mots de moins en moins couverts, l'autonomie de la littérature à l'égard de la sphère politique et sociale et surtout la spécificité de son impact sur la réalité historique. En ce sens, Vittorini lui-même ouvrait la voie à ce contre-engagement qui, comme nous le verrons, replace au premier rang ce que Sartre avait jugé secondaire par rapport au propos, ou à l'idée, que défend l'œuvre engagée : la forme.

Il n'en demeure pas moins que l'Italie restera encore longtemps attachée à une « littérature de la conscience » (« letteratura della coscienza<sup>568</sup> ») dont Calvino et Pasolini se font notamment les échos dans les années 1950 et 1960, c'est-à-dire une littérature qui affiche sa présence et revendique un rôle d'intervention directe dans la sphère politique et sociale. Plus longtemps en tout cas que la France qui, au même moment, voit se développer le Nouveau Roman et entre dans « l'ère du soupçon<sup>569</sup> » inaugurée par les formalismes de toute sorte qui affirment rompre avec la tradition de l'engagement : une affirmation qui, nous le verrons, mérite d'être nuancée.

Enfin, la résurgence des avant-gardes, à partir des années 1960, notamment autour de la revue *Tel Quel* en France et du mouvement « Gruppo 63 » en Italie, semble établir à nouveaux frais le rapport homologique que les avant-gardes des années 1930 avaient instauré entre révolution des formes et révolution politique, développant la notion d'un engagement dans la langue.

---

<sup>568</sup> Nous renvoyons à la p. 32 de notre travail, note 68.

<sup>569</sup> Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *op. cit.*.

## 1.1 Les résistances à l'impératif de l'engagement dans l'immédiat après-guerre

### 1.1.1 Résistances à Sartre : Paulhan, Caillois, Breton, Blanchot, Bataille et Camus

Dans *La Révolution rêvée*, M. Surya a recours à l'expression d'« intellectuels autonomes » pour désigner l'ensemble des écrivains français qui, distincts des intellectuels de parti, discutent la théorie sartrienne de l'engagement selon le « principe de ne pas s'en remettre tout entiers à une élaboration conceptuelle ou idéologique soit préalable soit extérieure, élaboration qui aurait par principe requis leur allégeance<sup>570</sup> ». Pour ces intellectuels « autonomes », s'il ne fait pas de doute qu'il faut s'engager, la question est celle de savoir « jusqu'où s'engager [...] Faut-il s'engager jusqu'à engager l'œuvre elle-même ? Ou suffit-il de n'engager que son auteur (de n'engager que l'autorité du nom que celle-ci lui a conquis ?)<sup>571</sup> ».

S'ils ne sont pas cités par M. Surya dans l'inventaire qu'il dresse de ces intellectuels « autonomes », les noms de Jean Paulhan et Roger Caillois sont à mentionner : le premier incarne une des grandes figures de la résistance française – il a participé à la fondation des *Lettres Françaises* et du CNE – et demeure fidèle à ses positions d'avant-guerre : la littérature est et demeure une activité singulière, que l'on ne peut juger selon des critères idéologiques ou politiques. Participant à la création des *Temps Modernes*, il s'éloigne ensuite de Sartre pour tenter de refonder le réseau littéraire qui était celui de la *NRF* avant guerre : se seront d'abord *Les Cahiers de la Pléiade*, puis, à partir de 1952, *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*. Quant à Caillois, il dessine dans *Babel*, qui paraît la même année que *Qu'est-ce que la littérature ?*, la figure de « l'écrivain responsable » qu'il oppose à celle de « l'écrivain engagé » qui s'investit dans la lutte politique.

Dans un article consacré à l'essai de Caillois, Jean-Baptiste Mathieu a clairement identifié l'opposition qu'établit ce dernier entre écrivain responsable et écrivain engagé : le premier trouve dans la figure du romancier anglais Joseph Conrad, dont on sait qu'il fut marin

---

<sup>570</sup> M. Surya, *La Révolution rêvée*, op. cit., p. 113.

<sup>571</sup> *Ibid.*

avant que d'être écrivain, son incarnation parfaite, en ce qu'il fut l'auteur d'une littérature « pour ainsi dire gagée sur une participation effective à la vie commune<sup>572</sup> ». L'écrivain engagé, au contraire, s'inféodant à une cause ou à un parti, rompt avec la solidarité des autres hommes et se retranche, selon les mots de Caillois, dans « une solidarité factice<sup>573</sup> ». En outre, il apparaît que si Caillois se refuse à faire de l'engagement la voie privilégiée de la responsabilité littéraire, c'est que l'écrivain engagé, dans son adhésion exclusive à une cause ou à un parti, court le risque de distendre les liens entre la parole et le réel. Or s'il est bien aux yeux de Caillois une responsabilité de l'écrivain – et en cela Caillois rejoint Sartre – c'est celle qui consiste à conserver la fonction référentielle du langage, en tant que condition nécessaire à la communication entre les hommes.

Ce qui distinguerait alors la position de Sartre de celle de Caillois, c'est alors ceci : si pour le premier cette exigence de transparence trouve sa justification dans une destination de la littérature – au sens où elle doit rendre possible ce dialogue entre deux libertés qui mènera à la constitution d'une société meilleure – pour le second en revanche, « la littérature n'a ni destination, ni vocation, ni mission, mais, semble-t-il, plus modestement une *responsabilité*, qui plus est essentiellement conservatoire, et une certaine forme d'exemplarité : l'écrivain, s'il traite correctement le langage, exemplifiera essentiellement l'une des conditions de toute moralité selon Caillois, à savoir la vertu de discernement, et contribuera ainsi à l'œuvre de la moralité qui est de maintenir la confiance entre les hommes<sup>574</sup> ». Autrement dit, sa responsabilité est moins celle de participer à « l'édification de la cité idéale » que de « maintenir ce qui rend tout simplement la cité possible<sup>575</sup> ».

À l'inverse de Caillois qui plaide en quelque sorte pour une conservation du monde, A. Breton s'en prend à la notion d'engagement au nom de l'exigence de « changer la vie ». On sait que sa critique est virulente à l'égard d'un mot qu'il qualifie d'« ignoble » et dont il dit qu'il « sue une servilité dont la poésie et l'art ont horreur<sup>576</sup> ». Et pourtant, comme le souligne M. Surya, cette attaque de l'engagement s'accompagne d'une reprise de la notion pour « la porter à la hauteur de ce que le surréalisme défendait avec la véhémence la plus grande<sup>577</sup> ». Breton fait en effet une distinction capitale entre la transformation du monde (à

---

<sup>572</sup> J.-B. Mathieu, « Engagement et responsabilité. Sur *Babel* de Roger Caillois », dans E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, op. cit. [p. 43-48], p. 44.

<sup>573</sup> R. Caillois, *Babel* [1948]. Paris : Gallimard, « Folio », 1978, p. 363 (cité dans J.-B. Mathieu, *ibid*).

<sup>574</sup> J.-B. Mathieu, art. cit., p. 47.

<sup>575</sup> *Ibid*.

<sup>576</sup> A. Breton, « Seconde arche », *Fontaine*, n°63, novembre 1947, cité dans M. Surya, op. cit., p. 119.

<sup>577</sup> M. Surya, op. cit., p. 119.

laquelle appelait Marx) et le changement de vie (auquel exhortait Rimbaud), qui consiste à « refaire de toutes pièces l'entendement humain<sup>578</sup> ». Si pour les communistes transformer le monde revient spontanément à changer la vie, en revanche pour les surréalistes, c'est changer la vie qui est le but, la transformation du monde n'en étant que le moyen.

La position de Breton en 1938, alors qu'il signait avec Léon Trotski l'article « Pour un art révolutionnaire indépendant »<sup>579</sup> et qui consistait à établir un lien essentiel entre l'art et la révolution, n'est plus de mise en 1947 : Breton est alors averti du poids qu'a pris en URSS, et que menace de prendre en France, la volonté de domestication des dirigeants communistes à l'égard des artistes et il manifeste son refus de plier l'art à quelque mot d'ordre que ce soit, fût-il révolutionnaire. Comme l'indique M. Surya, « les affirmations de 1938 au moyen desquelles il [Breton] associait le régime *socialiste* des forces productives matérielles et le régime anarchiste de liberté individuelle de création de l'art ne seront plus telles qu'en dernier ressort, Breton ne choisisse l'anarchisme<sup>580</sup> ». L'écart qui sépare Breton et Sartre paraît dès lors infranchissable et de fait devient définitif. Il ne pouvait sans doute pas en être autrement : Sartre, « s'étant emparé d'une représentation de la littérature à la formation de laquelle Breton et le surréalisme n'avaient pas peu contribué<sup>581</sup> », ne peut faire valoir la nouveauté de son concept qu'en radicalisant sa différence avec la définition de la littérature proposée par le surréalisme, à laquelle reste finalement fidèle Breton après la guerre. De son côté, Breton accentue l'écart en 1949 en employant, contre le terme d'engagement dont, dit-il, « on nous a assourdis », celui de « dégageant »<sup>582</sup>.

Il n'était du reste pas le premier à recourir à cette expression, ni le dernier : Emmanuel Lévinas<sup>583</sup>, et surtout Maurice Blanchot usèrent de ce mot, suivis en cela par René Étiemble<sup>584</sup>. M. Blanchot, dans *La Part du feu*, met en avant la notion de littérature

---

<sup>578</sup> *Ibid.*

<sup>579</sup> A. Breton, L. Trotski, « Pour un art révolutionnaire indépendant » [1938], repris dans *La Clé des champs*. Paris : Éd. du Sagittaire, 1953.

<sup>580</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 122.

<sup>581</sup> *Ibid.* Sur les rapports entre surréalisme et politique, nous renvoyons à A. Breton, *Position politique du surréalisme* [1953]. Paris : Denoël-Gonthier, 1972 ; M. Nadeau, *Histoire du surréalisme : documents surréalistes*. Paris : Seuil, 1970.

<sup>582</sup> A. Breton : « Se dégageant [...], c'est, sans distinction de camp, marquer du signe d'infamie ceux qui, à des fins politiques, pourvoient les bagnes et assassinent » (discours qui devait être prononcé par A. Breton le 30 avril 1949 lors d'un meeting du Rassemblement démocratique révolutionnaire, resté inédit et cité dans M. Surya, *op. cit.*, p. 124).

<sup>583</sup> Nous renvoyons à E. Lévinas, « La réalité et son ombre », *Les Temps Modernes*, n°38, décembre 1948, p. 771-789. Le philosophe affirme dans cet article que l'art est par nature dégageant, dans un double sens : d'abord celui de ne pas engager son auteur ; ensuite celui de se dégageant du temps, vers une immobilité en deçà du temps.

<sup>584</sup> R. Étiemble, qui pris ses distances avec Sartre et l'équipe des *Temps Modernes* au motif qu'il refusait de voir la littérature subordonnée à des considérations idéologiques et politiques, fut l'auteur de nombreux articles



« dégagée-engagée » pour rendre compte de l'idée, à première vue paradoxale, selon laquelle la littérature ne peut s'engager que sur le mode préalable du dégagement. Pour Blanchot, ce n'est pas le littéraire qui devient action, comme l'affirment Sartre et d'autres, mais bien l'action qui se fait littéraire, dans la mesure où il n'y a pas, pour l'écrivain, d'engagement possible qui ne passe par la littérature. N'ayant d'action que celle que permet la littérature, il lui incombe « non pas d'exprimer un sens mais de le créer<sup>585</sup> ».

Autrement dit, Blanchot ne se contente pas de s'opposer à l'instrumentalisation du langage, il dit que le langage est la condition même de l'action, qu'il n'y a pas d'action qui ne doive à la gratuité du langage sa nouveauté efficace. C'est ainsi, écrit-il dans son étude sur Mallarmé, que tout poème « est nécessairement engagé dans la création du langage poétique<sup>586</sup> » et, ce faisant, dans tout langage, y compris celui au moyen duquel s'énonceront les formes de la révolution. Bref, si les écrivains ne peuvent prendre d'autre parti que celui de la littérature, ils ne sont pas pour autant condamnés à un repli égoïste dans leur « tour d'ivoire » et c'est en cela que le propos de Blanchot est moins une opposition qu'une variation sur le thème de l'engagement – et plus précisément une variation sur la fonction du langage – tel que le présente Sartre.

C'est à un autre type de variation que s'applique M. Leiris, dont la position, exposée dans « De la littérature considérée comme une tauromachie<sup>587</sup> » est sans doute la plus connue. Selon l'auteur de *L'Âge d'homme*, l'écrivain doit œuvrer, comme tous les hommes, à la fin de l'aliénation humaine, en apportant « des pièces à conviction au procès de notre système actuel de valeurs et [en pesant] de tout le poids dont il est si souvent oppressé dans le sens de l'affranchissement de tous les hommes<sup>588</sup> ». Cependant, en tant qu'écrivain, il lui revient aussi – et on retrouve ici partiellement le propos de Caillois – d'assumer un « engagement essentiel qu'on est en droit d'exiger de l'écrivain, celui qui découle de la nature même de son art : ne pas mésuser du langage et faire par conséquent que sa parole, de quelque manière qu'il s'y prenne pour la transcrire sur le papier, soit toujours vérité<sup>589</sup> ». Or cette vérité est moins sociale que littéraire, moins collective qu'individuelle : il s'agit pour Leiris de dire au plus

---

polémiques, souvent provocateurs et dirigés contre Sartre, rassemblés dans un recueil au titre révélateur de son opposition à la notion d'engagement : *Hygiène des lettres, II : Littérature dégagée (1942-1953)*. Paris : Gallimard, 1955.

<sup>585</sup> M. Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, op. cit. [p. 35-48], p. 47.

<sup>586</sup> *Ibid.*

<sup>587</sup> M. Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie » [*Les Temps Modernes*, n°8, mai 1946], repris en préface de *L'Âge d'homme*, op. cit..

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>589</sup> *Ibid.*

près de la réalité ce qu'il est, et dans des termes qui soient compris de tous. C'est dans cette recherche d'« authenticité<sup>590</sup> » que se joue l'engagement de l'écrivain, un engagement dans lequel « il s'engage tout entier<sup>591</sup> » et qui n'est pas sans danger. Un danger équivalent, dit-il, à celui qu'est « pour le torero la corne acérée du taureau<sup>592</sup> ». On relève ici, déplacée du collectif vers l'intime, la dramatisation de l'acte d'écrire que l'on avait vue à l'œuvre dans les écrits de Sartre et Vittorini. Ce déplacement, notons-le, constitue moins une contestation de la théorie sartrienne que la libre interprétation d'une de ces principales équivoques : celle qui concerne le lieu de l'engagement, correspondant tantôt à l'œuvre, tantôt à la seule personne de son auteur<sup>593</sup>.

De toutes les contributions au débat sur l'engagement, celle de Georges Bataille est sans doute la plus radicale et se situe bien davantage sur le plan de l'opposition que sur celui de la variation. Sans entrer dans les détails d'une pensée complexe qui entendait transgresser les frontières entre littérature, sciences humaines et philosophie et qui se fondait sur une « constante expérience des limites, c'est-à-dire une volonté de ne penser les problèmes qu'à partir du lieu où la connaissance classique et rationnelle échoue à les appréhender<sup>594</sup> », on retiendra que Bataille s'oppose fondamentalement à Sartre en ce que la littérature est pour lui « négativité sans emploi » et qu'elle est l'ennemi de l'utile, pure dépense, destruction gratuite et radicale du monde<sup>595</sup>.

Ce que Bataille est alors le seul à dire à l'époque, comme le souligne M. Surya, c'est que « la littérature a moins à lutter pour la liberté (et à s'assujettir à cette lutte) qu'elle n'a à être elle-même l'aune à laquelle on mesure la liberté<sup>596</sup> ». La liberté n'est authentique, selon Bataille, qu'à la condition que l'écrivain « puisse en user d'une façon dont il fait lui-même sa

---

<sup>590</sup> M. Leris définit ainsi son « exigence esthétique » : « ne parler que de ce que je connaissais par expérience et qui me touchait de plus près, pour que fût assurée à chacune de mes phrases une densité particulière, une plénitude émouvante, en d'autres termes : la qualité propre à ce qu'on dit "authentique" » (*ibid.*, p. 16).

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>593</sup> M. Surya a bien montré l'importance de cette équivoque dans le premier chapitre de *La Révolution rêvée*, « Plus légère qu'Albertine », *op. cit.*, p. 19-33, où il relève l'oscillation de Sartre entre une « politique de la littérature », perceptible dans la « Présentation » des *Temps modernes* et *Qu'est-ce que la littérature ?* et une « politique des écrivains », qui met moins l'accent sur la littérature engagée que sur l'écrivain s'engageant, non pas même en tant qu'écrivain, mais en tant qu'homme.

<sup>594</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op. cit.*, p. 277. B. Denis est longuement revenu sur les rapports entre Sartre et Bataille dans son article « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, *op. cit.*, p. 31-42.

<sup>595</sup> G. Bataille, « La littérature est-elle utile ? », *Combat*, 12 novembre 1944 ; repris dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, XI. Paris : Gallimard, 1988, p. 13.

<sup>596</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 129.

fin, quitte à ce que celle-ci aille [...] contre les fins de la liberté elle-même<sup>597</sup> ». Ce faisant – et c'est là l'essentiel selon M. Surya – Bataille proteste autant contre l'assignation d'une fin à la littérature que contre l'assignation d'une fin à l'action de l'homme : « c'est parce qu'il ne saurait y avoir de fin possible à l'action de l'homme que la littérature ne peut elle-même, sans renoncer à ce qu'elle est, se donner une fin qui serve cette action<sup>598</sup> ». La littérature, donc, ne peut servir rien ni personne, et en cela elle est proprement « diabolique ». « *Non serviam* est, dit-on, la devise du démon. En ce cas, la littérature est diabolique<sup>599</sup> » écrit ainsi Bataille.

Ajoutons que ce dernier récuse, de la même façon que Blanchot, la conception instrumentale que Sartre a du langage : mais cette récusation est d'autant plus radicale qu'elle repose sur une conception du langage fondée sur la part d'incommunicable qu'il recèle, en vertu de laquelle ce qui assure l'échange des partenaires de la communication est précisément l'expérience de l'indicible qui les sépare. C'est ainsi l'un des fondements de la théorie sartrienne de l'engagement, celui de la littérature entendue comme communication à travers la positivité d'un langage-instrument, qui est remis en cause.

Enfin, il nous faut accorder une place particulière à la position de Camus, qui, présentant de nombreuses convergences avec celle de Sartre, ne s'en détache pas moins par deux aspects essentiels : sur le plan du contenu d'abord, sur celui de son expression ensuite, Camus n'ayant jamais exposé son point de vue sur le sujet sous la forme d'un discours théorique, comme l'a fait Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* ou la « Présentation » des *Temps modernes*. Cela peut paraître surprenant de la part d'un auteur qui, tout autant que Sartre, incarna à la Libération la figure de « l'écrivain engagé » et, qui apparaissait en outre comme « la voix de la Résistance<sup>600</sup> », mérite que personne en revanche ne songeait alors à reconnaître de façon aussi unanime à l'auteur des *Chemins de la liberté*. Or Camus fit preuve, à l'égard du débat suscité par Sartre sur l'engagement dans les années 1945-1947, d'une « discrétion si remarquable que celui-ci aurait été justifié de la ressentir comme la marque

---

<sup>597</sup> *Ibid.*

<sup>598</sup> *Ibid.*

<sup>599</sup> G. Bataille, « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain » [*Botteghe oscure*, n°VI, 1950] *Œuvres complètes*, XII, *op. cit.*, p. 16 (cité dans M. Surya, *op. cit.*, p. 131).

<sup>600</sup> P. Vanney rappelle que Camus avait été « pendant un peu plus d'un an la voix de la Résistance, une voix jeune – mais trempée dans l'expérience des luttes d'avant-guerre et de la guerre, et, pour emprunter l'enthousiasme d'André Breton : “la voix la mieux timbrée et la plus claire qui fût montée dominant cette période de ruines [...] Comment une voix si *juste*, nous parvenant pour la première fois, ne nous a-t-elle pas confondus dans l'illusion que venait de s'ouvrir une période juste ?” » (dans A. Camus, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1247). P. Vanney fait notamment allusion au rôle majeur que joua Camus au sein du journal *Combat*, du début de l'année 1944 à juin 1947.

d'une défiance », comme le note M. Surya<sup>601</sup>. De fait, ce n'est qu'en 1957, soit treize ans après la fin de la guerre, que Camus s'exprimera clairement sur la question, à l'occasion de la remise du prix Nobel de littérature, à Stockholm. Sans doute peut-on avancer, en guise d'explication à ce silence, l'hypothèse que Camus ne ressentait pas le besoin de mettre en discours, et encore moins d'ériger en règle, la relation entre la littérature et les affaires de la *polis* qui lui semblait naturelle, et, en outre, imposée par l'époque :

Pendant plus de vingt ans d'une histoire démentielle, perdu sans secours, comme tous les hommes de mon âge, dans les convulsions du temps, j'ai été soutenu par le sentiment obscur qu'écrire était aujourd'hui un honneur, parce que cet acte *obligeait*, et obligeait à ne pas écrire seulement. Il m'obligeait particulièrement à porter, tel que j'étais et selon mes forces, avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance que nous partageons<sup>602</sup>.

L'obligation de l'écrivain, on le voit, consiste avant tout à se faire l'écho d'une expérience vécue par ses contemporains et c'est bien là la première différence entre Sartre et Camus : là où le premier confiait à l'écrivain le rôle de « dévoiler le monde » pour inciter le lecteur à le changer selon une perspective idéologique (l'avènement de la société sans classes), le second préfère lui réserver une place privilégiée dans le domaine de l'expression et de la communication. Conformément à sa conception de l'art qui aurait pour « vocation » de « rassembler » les hommes, Camus fait avant tout de l'écrivain un témoin, au sens de porte-parole : « nous autres, écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, ne seront plus jamais seuls. Nous devons savoir au contraire [...] que notre seule justification, s'il en est une, est de parler, dans la mesure de nos moyens, pour ceux qui ne peuvent le faire<sup>603</sup> ». Rieux, dans *La Peste*, ne disait pas autre chose<sup>604</sup>.

Il n'en demeure pas moins que, pour Camus comme pour Sartre, la littérature est conçue comme ce qui « sert » : « Par définition », dit Camus, l'écrivain « est au service de ceux qui subissent l'histoire<sup>605</sup> ». De ceux qui la subissent, et non pas de ceux « qui la font » : autre distinction capitale entre Camus et Sartre et qui renvoie au caractère foncièrement pessimiste du discours camusien sur l'histoire, selon lequel il revient moins à l'écrivain de construire, avec les autres hommes, une nouvelle cité – « chaque génération, sans doute, se

---

<sup>601</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 133.

<sup>602</sup> A. Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », dans *Essais, op. cit.* [p. 1069-1075], p. 1072-1073.

<sup>603</sup> A. Camus, « Conférence du 14 décembre 1957 », *op. cit.*, p. 1092.

<sup>604</sup> *P*, p. 279 : « Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur des pestiférés, pour laisser au moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites. »

<sup>605</sup> A. Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », *op. cit.*, p. 1072.

croit vouée à refaire le monde. La mienne sait qu'elle ne la refera pas » – que d'empêcher que « le monde ne se défasse » et que ne prospère « l'instinct de mort<sup>606</sup> ».

On pourrait objecter que ce désenchantement de l'histoire, exprimé en 1957, est étroitement lié à la conjoncture historique – événements de Hongrie, révélations de Kroutchev sur les camps soviétiques ... – qui ébranle de nombreux intellectuels de l'époque. Mais ce serait oublier que dès 1951, dans *L'Homme révolté*, Camus avait signifié sa méfiance à l'égard des utopies prophétiques, depuis la Révolution française jusqu'au communisme stalinien. Ce serait également oublier la tonalité sombre de la fin de *La Peste*, où la joie succédant à l'enrayement de l'épidémie s'efface bien vite devant la mise en garde du narrateur contre les dangers du retour, inéluctable, du fléau. Nous reviendrons plus loin sur la conception camusienne de l'histoire qui, à bien des égards, semble se distinguer de celle, progressive et linéaire, véhiculée par le régime moderne d'historicité. Ajoutons pour le moment que ce désenchantement à l'égard de l'histoire, loin d'entraver toute participation active dans le monde de la *polis*, au contraire l'encourage : car la lutte contre la propagation de « l'instinct de mort », comme celle menée par Rieux et ses compagnons contre la peste, est sans fin. C'est pourquoi « l'artiste engagé », dit Camus, est celui qui « ne refuse rien du combat<sup>607</sup> » que la véhémence de l'histoire l'oblige à entreprendre aux côtés de ceux qui la subissent. Mais ce combat relève bien plus de la défense contre « le mouvement destructeur de l'histoire<sup>608</sup> » que de la volonté positive d'instaurer un monde meilleur auquel Camus ne parvient pas à croire véritablement.

Si Camus partage indubitablement avec Sartre la conviction que l'exercice de la littérature « oblige » – il reprendra d'ailleurs le terme d'engagement en affirmant que « la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression<sup>609</sup> » – il est aussi convaincu que l'engagement est avant tout un état de fait imposé à l'écrivain : « à partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué<sup>610</sup> ». Si nous avons vu précédemment que la connotation pascalienne du terme n'était pas étrangère au sens que Sartre conférait au terme d'engagement, c'est bien dans des termes analogues que les deux hommes stigmatisent « l'art

---

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 1073.

<sup>607</sup> A. Camus, « Conférence du 14 décembre 1957 », *op. cit.*, p. 1092.

<sup>608</sup> *Ibid.*

<sup>609</sup> A. Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », *op. cit.*, p. 1072.

<sup>610</sup> A. Camus, « Conférence du 14 décembre 1957 », *op. cit.*, p. 1079.

pour l'art », accusé d'être une revendication « d'irresponsabilité » et présentent « le temps des artistes irresponsables » comme « passé », car devenu impossible<sup>611</sup>.

Cependant, outre le sens moraliste qu'il confère à l'engagement et le rapport désenchanté qu'il entretient avec l'histoire, il est un troisième point qui sépare Camus de Sartre : celui du rapport ambivalent que l'écrivain établit entre l'art et le réel. Précisons d'abord que, tout comme son aîné, Camus ne peut d'abord envisager un art qui ne tiendrait pas compte « des misères de l'histoire » et qui condamnerait l'écrivain à ne produire que « des œuvres formelles ou abstraites, émouvantes en tant qu'expérience, mais privées de la fécondité propre à l'art, dont la vocation est de rassembler<sup>612</sup> ». L'exigence de communication qui est au cœur de tout véritable projet artistique – « l'art ne peut être un monologue », dit Camus<sup>613</sup> – implique donc l'attention au réel. Mais la communication repose moins, pour l'auteur de *La Peste*, sur la transparence du langage que Sartre appelait de ses vœux que sur l'universalité des contenus proposés : « pour parler de tous à tous, il faut parler de ce que tous connaissent et de la réalité qui nous est commune. La mer, les pluies, le besoin, le désir, la lutte contre la mort, voilà ce qui nous réunit tous. Nous nous ressemblons dans ce que nous voyons ensemble, dans ce qu'ensemble nous souffrons<sup>614</sup> ».

Cette réalité commune, ce n'est donc pas, ou pas seulement, comme pour Sartre celle de la société historiquement située où nous vivons, c'est aussi et surtout celle de la condition humaine en ce qu'elle contient d'éternel. C'est donc bien en tant que moraliste que Camus pose la question de l'engagement, préoccupé de défendre une vision humaniste à laquelle Sartre ne souscrit pas sans réticence<sup>615</sup>. « L'actualité », note Camus, « n'offre une matière au créateur que dans la mesure où elle suscite des problèmes inactuels qui lui donnent son sens<sup>616</sup> ». C'est au nom de ce réalisme universel mais à hauteur d'homme que Camus condamne le réalisme socialiste, dont le « véritable objet », dit-il « est précisément ce qui n'a pas encore de réalité », puisque « s'il prend sur lui avec courage de reconnaître le malheur présent des hommes, [il] le trahit aussi gravement, pour exalter un bonheur à venir, dont personne ne sait rien et qui autorise toutes les mystifications<sup>617</sup> ». Cette esthétique qui se prétend réaliste devient alors un « nouvel idéalisme, aussi stérile, pour l'artiste véritable, que

---

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 1092.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 1084.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 1085.

<sup>614</sup> *Ibid.*

<sup>615</sup> Rappelons en effet que Sartre désavoua rapidement la conférence qu'il avait prononcée en 1945 intitulée « L'existentialisme est un humanisme ».

<sup>616</sup> A. Camus, « *La Galère*, d'André Chamson », article paru le 23 mai 1939 dans *Alger Républicain* (« Dossier *Alger Républicain* et *Le Soir républicain* », dans *Essais, op. cit.* [p. 1399-1400], p. 1400).

<sup>617</sup> A. Camus, « Conférence du 14 décembre 1957 », *op. cit.*, p. 1089.

l'idéalisme bourgeois », et, pire encore, elle fait de l'art « un mensonge<sup>618</sup> ». Ce que Camus condamne ici, c'est la tentative et la prétention du réalisme socialiste de nier le réel : or « l'art n'est rien sans la réalité », de même que « sans lui la réalité est peu de chose<sup>619</sup> ». Mais en même temps, la réalité ne saurait suffire à la création d'une œuvre d'art, qui en tant que telle est aussi « une révolte contre le monde dans ce qu'il a de fuyant et d'inachevé ». C'est ainsi que l'art « n'est ni le refus total ni le consentement total à ce qui est » et que « l'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester<sup>620</sup> ».

L'œuvre littéraire se doit donc de montrer aussi bien, pour reprendre le titre d'un livre de Camus « l'envers » que « l'endroit » du réel<sup>621</sup>, là où Sartre en revanche préconisait qu'elle en montre avant tout « l'envers », pour donner au lecteur le désir de le redresser. Le but de l'art n'est pas pour Camus celui de « légiférer ou de régner », mais de « comprendre<sup>622</sup> ». Et c'est bien sur la nature du regard que l'écrivain doit porter sur le monde que se manifeste le plus clairement le désaccord entre Camus et Sartre : si pour le second, comme nous l'avons montré plus haut, l'écrivain fait le procès du monde, pour Camus en revanche l'artiste « n'est pas juge, mais justificateur<sup>623</sup> ». Il n'est pas le procureur, mais au contraire « l'avocat perpétuel de la créature vivante, parce qu'elle est vivante » et qui, « au terme de son cheminement, absout au lieu de condamner<sup>624</sup> ». La douleur du monde ne saurait en faire oublier la beauté, et il revient précisément à la littérature de les prendre en charge, à balance égale, d'où la conception camusienne d'un art qui ne peut être qu'un « déchirement perpétuellement renouvelé<sup>625</sup> ».

L'engagement de l'écrivain reviendrait alors à assumer ce déchirement entre célébration et condamnation du monde, c'est-à-dire à assumer une position qui l'isole autant de ceux qui se contentent de louer le monde tel qu'il est et comme il va et ceux qui, au contraire, l'envisagent en termes exclusivement critiques, et notamment selon des critères

---

<sup>618</sup> *Ibid.*

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 1090.

<sup>620</sup> *Ibid.*

<sup>621</sup> Nous faisons référence à l'essai d'A. Camus, *L'Envers et l'endroit* [1937].

<sup>622</sup> A. Camus, « Conférence du 14 décembre 1957 », *op. cit.*, p. 1091.

<sup>623</sup> *Ibid.*

<sup>624</sup> *Ibid.*

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 1090.

idéologiques. Cette position difficile de l'écrivain engagé, Camus l'associe à celle du « franc-tireur », en dehors des armées régulières »<sup>626</sup>, et il s'y tiendra jusqu'à sa mort en 1960.

Durant les premières années de l'après-guerre, et même au-delà, si l'on en croit l'exemple de Camus, le thème de l'engagement est donc non seulement omniprésent, mais encore âprement discuté dans le champ littéraire français : à peine apparaît-il sous la plume sartrienne qu'il provoque le débat. Mais au-delà des divergences exprimées, des dissensions, voire des ruptures qu'il a pu entraîner entre les différents écrivains, une chose est sûre : l'engagement constituait bien le prisme dominant à partir duquel on envisageait la littérature, même si cela signifiait le réduire à son plus petit dénominateur commun, à savoir l'idée que la littérature puisse « servir ». « À la notable exception de Bataille », note M. Surya, « il n'y a personne pour nier que la littérature doive *servir*, quelque cause “positive” qu'elle choisisse de servir. Personne pour affirmer sans tort qu'elle puisse prétendre à l'inutilité. Encore moins pour prétendre qu'elle le devait<sup>627</sup> ».

Cependant, les oppositions se font de plus en plus vives sur la façon dont la littérature doit s'engager dans les affaires de la *polis*, c'est-à-dire sur la question des moyens dont elle dispose pour le faire sans se renier elle-même. Paulhan, Blanchot et Breton avaient déjà, chacun à sa façon, défini une spécificité de l'engagement littéraire à l'égard des autres modalités de la *praxis*. Il reviendra cependant à un critique, et non à un écrivain, d'identifier dans la notion de « forme », et plus particulièrement d'« écriture », le lieu propre à l'engagement littéraire : ce sera Roland Barthes, d'abord dans le *Degré zéro de l'écriture*, en 1953, puis dans les *Essais critiques*, en 1964.

### 1.1.2 L'engagement « toujours manqué » selon Roland Barthes

Avant d'être l'un des principaux représentants français de la pensée structuraliste, de la sémiologie et de la « Nouvelle critique », Barthes fut l'auteur d'une réponse à l'engagement sartrien qui était loin d'en constituer une dénonciation pure et simple. On sait que la lecture de Sartre influença beaucoup Barthes, et notamment celle de *L'Imaginaire* [1948] dont la critique retiendra essentiellement, selon Cl. Coste, « la démarche phénoménologique,

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 1092 : « Le seul artiste engagé est celui qui, sans rien refuser du combat, refuse du moins de rejoindre les armées régulières, je veux dire le franc-tireur. »

<sup>627</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 135.



l'intentionnalité d'une conscience constituante qui se construit en construisant le monde<sup>628</sup> ». Lui-même reconnaîtra, dans « Phases », un fragment de *Roland Barthes par Roland Barthes*, que ses premières œuvres (*Le Degré zéro de l'écriture*, *Écrits sur le théâtre* et *Mythologies*), dont le « genre » est celui de la « mythologie sociale », ont pour « intertexte » « Sartre, Marx et Brecht »<sup>629</sup>.

Le nom de Marx accolé à celui de Sartre ne doit pas surprendre : Barthes, au lendemain de la guerre, n'échappe pas, comme la plupart des intellectuels français de l'époque, à « la fascination du marxisme<sup>630</sup> ». Si l'on en croit l'avis d'Edgar Morin, il adhérerait à « ce “marxisme-vulgate” des intellectuels, qui avaient peut-être lu quelques pages de Marx, ou plutôt de Sartre<sup>631</sup> ». L'influence de Brecht est aussi déterminante pour Barthes qui fut d'ailleurs, avec Bernard Dort, l'introducteur en France du dramaturge allemand à travers la revue *Théâtre populaire*, créée en 1953. Mais si le critique loue la capacité du théâtre brechtien à réveiller la conscience politique du spectateur, « la lutte des classes, la révolution, les structures et les superstructures demeurent au loin comme des références implicites ; si implicites qu'elles donnent l'impression qu'on les oublie<sup>632</sup> ». Bref, un peu comme Sartre était compagnon de route des communistes, Barthes était « marxiste à sa manière<sup>633</sup> » et c'est du reste bien plus sur le versant littéraire que sur l'aspect idéologique que porte sa réponse à l'engagement sartrien formulée dans *Le Degré zéro de l'écriture*.

Sans jamais citer Sartre en tant que théoricien de la littérature engagée – il le convoque souvent, certes, mais exclusivement au titre de romancier contemporain, aux côtés de Camus, Blanchot ou Queneau – il conserve cependant de la pensée sartrienne de l'engagement plusieurs acquis.

Tout d'abord, il conçoit, tout comme Sartre, l'avènement de la littérature moderne autour de 1850 sous le signe du déchirement de l'écrivain avec la société : « sa conscience » ne recouvrant plus exactement sa « condition », « l'écrivain devient la proie d'une ambiguïté » et donne naissance à un « tragique de la Littérature », en vertu duquel les

---

<sup>628</sup> Cl. Coste, *Roland Barthes moraliste*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, « Objets », 1998, p. 38.

<sup>629</sup> R. Barthes, *Œuvres complètes, III (1974-1980)*. Paris : Seuil, 1995, p. 205. Barthes distingue ensuite une étape marquée par le « genre » de la « sémiologie », nourrie par la lecture de Saussure ; puis une autre sous le signe de la « textualité » (« Sollers, Julia Kristeva, Derrida, Lacan ») ; enfin, le dernier « genre » est celui de la « moralité », qui inclut les derniers textes (*Le Plaisir du texte* ; *Roland Barthes par lui-même*), placés sous les auspices de Nietzsche.

<sup>630</sup> Cl. Coste, *op. cit.*, p. 64. Pour de plus amples informations sur la biographie de R. Barthes, nous renvoyons à L.-J. Calvet, *Roland Barthes : 1915-1980*. Paris : Flammarion, 1990.

<sup>631</sup> Cité dans L.-J. Calvet, *op. cit.*, p. 153.

<sup>632</sup> Cl. Coste, *op. cit.*, p. 105.

<sup>633</sup> *Ibid.*

écritures se multiplient, chacune se voulant « l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise<sup>634</sup> ». Ensuite, comme le souligne B. Denis, « l'horizon de sa conception du littéraire reste l'utopie d'une révolution nécessaire qui, avec l'avènement d'une société sans classes, permettrait d'unifier le public et rendrait à la littérature la positivité perdue aux alentours de 1850<sup>635</sup> ». Enfin, si Barthes reprend bien la distinction sartrienne entre prose et poésie et reconnaît celle-ci comme inengageable, comme le note B. Denis<sup>636</sup>, ce n'est pas pour les mêmes raisons que l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* : pour ce dernier, en effet, le langage poétique ne peut être le lieu de l'engagement dans la mesure où il n'a pas de vocation instrumentale (le poète, on l'a vu, « sert les mots » plus qu'il ne « s'en sert »). Pour Barthes au contraire, la poésie, en tant qu'elle est pur « style » et non pas « écriture », c'est-à-dire qu'elle relève de ce « langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur », qu'elle est « pure forme sans destination », « dimension verticale et solitaire de la pensée »<sup>637</sup> de son auteur, exclut tout rapport avec « l'histoire et la sociabilité<sup>638</sup> ».

La différence d'argumentation est importante, en ce qu'elle met l'accent sur un désaccord profond entre Barthes et Sartre, et qui porte sur la nature et la fonction de l'écriture. On sait que pour Sartre le langage, qu'il ne dissocie pas de l'écriture, est avant tout un instrument de communication et que c'est sur cette notion qu'il fonde la possibilité de la littérature engagée. Or il n'en est rien pour Barthes, qui affirme au contraire que « l'écriture n'est nullement un instrument de communication, elle n'est pas une voie ouverte par où passerait seulement une intention de langage<sup>639</sup> ». Là où Sartre associait écriture et parole (« l'écrivain est un *parleur* », disait-il<sup>640</sup>), Barthes distingue radicalement les deux notions : l'écriture est « tournée ostensiblement du côté d'un versant secret du langage », animée par une « circonstance étrangère au langage », qui peut être (pour l'écriture littéraire) la « passion du langage » ou (pour l'écriture politique) « la menace d'une pénalité », tandis que la parole n'est qu'« une durée de signes vides dont le mouvement seul est significatif<sup>641</sup> ».

---

<sup>634</sup> R. Barthes, « Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise », *Le Degré Zéro de l'écriture*, *op. cit.* [p. 45-49], p. 48.

<sup>635</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>636</sup> *Ibid.*

<sup>637</sup> R. Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré Zéro de l'écriture*, *op. cit.* [p. 15-20], p. 16.

<sup>638</sup> R. Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique ? », *ibid* [p. 35-42], p. 42.

<sup>639</sup> R. Barthes, « Écritures politiques », *ibid.* [p. 21-26], p. 21.

<sup>640</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>641</sup> R. Barthes, « Écritures politiques », *op. cit.*, p. 21-22.

C'est que l'écriture, pour Barthes, ne renvoie pas exactement à la même chose que pour Sartre : elle n'est pas simplement la mise en mots d'une idée, elle constitue, avec la langue et le style, la troisième dimension de la forme<sup>642</sup>. Plus précisément, elle est « la morale de la forme », et c'est bien en tant que telle qu'elle est le lieu de l'engagement de l'écrivain, qu'elle en constitue même le seul lieu possible :

Langue et style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du Temps et de la personne biologique; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le contenu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui. Langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire<sup>643</sup>.

S'il est remarquable de voir « combien Barthes applique à la question de la forme une phraséologie caractéristique de l'engagement sartrien : choix, affirmation, engagement, acte, communication, Histoire, etc.<sup>644</sup> », il n'en demeure pas moins que le bouleversement opéré par l'auteur du *Degré Zéro de l'écriture* est immense : c'est moins par le contenu de ce qu'il écrit que par la forme qu'il emploie qu'un auteur s'engage. Mais Barthes ne se contente pas d'inverser le propos de Sartre selon lequel il s'agit d'abord de savoir « ce que » l'on veut écrire, puis de décider « comment » on l'écrira<sup>645</sup>. Plus encore que la primauté de la forme sur le contenu, c'est son autonomie et surtout sa capacité à signifier indépendamment, voire contradictoirement, par rapport à l'intention de l'auteur, que Barthes souligne :

L'écriture moderne est un véritable organisme indépendant qui croît autour de l'acte littéraire, le décore d'une valeur étrangère à son intention, l'engage

---

<sup>642</sup> Il est significatif à cet égard de comparer les titres des chapitres du *Degré zéro* et de *Qu'est-ce que la littérature ?* : Sartre s'interroge sur « qu'est-ce qu'écrire ? », associant l'écriture à un verbe, à un acte, qui plus est transitif, tandis que Barthes se demande « qu'est-ce que l'écriture ? », recourant au substantif pour indiquer la relative autonomie de l'écriture tant à l'égard de son agent (l'écrivain) que de son contenu et de son destinataire. C'est bien l'intransitivité de l'écriture qui est ici suggérée, Barthes amorçant une réflexion qu'il développera en 1966 dans l'article « Écrire, verbe intransitif ? » (repris dans R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, « Points Essais », 1993, p. 21-32.)

<sup>643</sup> R. Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *op. cit.*, p. 18.

<sup>644</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>645</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 31 : « En un mot, il s'agit de savoir quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira. Souvent, les deux choix ne font qu'un, mais jamais, chez les bons auteurs, le second ne précède le premier. »

continuellement dans un double mode d'existence, et superpose au contenu des mots des signes opaques qui portent en eux une histoire, une compromission ou une rédemption secondes, de sorte qu'à la situation de la pensée se mêle un destin supplémentaire, souvent divergent, toujours encombrant, de la forme<sup>646</sup>.

Incapable de mesurer avec exactitude les effets induits par son écriture, l'écrivain ne peut donc être entièrement maître de son propos, et, partant, prétendre à l'efficacité de son écriture et surtout à sa maîtrise. C'est là sans doute, plus encore que dans le déplacement de l'engagement du contenu vers la forme, que se joue le basculement opéré par Barthes à l'égard de la théorie sartrienne<sup>647</sup> : l'engagement de l'auteur ne peut plus se mesurer à l'efficacité de son écriture, c'est-à-dire au fait qu'il parvient à atteindre son destinataire, le public qu'il s'est lui-même choisi, mais plutôt aux choix formels qu'il a posés à la source de son œuvre :

[...] l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage. Mais cette aire sociale n'est nullement celle d'une consommation effective. Il ne s'agit pas pour l'écrivain de choisir le groupe social pour lequel il écrit : il sait bien que, sauf à escompter une Révolution, ce ne peut être jamais que pour la même société. Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité. Son écriture est une façon de penser la Littérature, non de l'étendre. Ou mieux encore : c'est parce que l'écrivain ne peut rien modifier aux données objectives de la consommation littéraire [...] qu'il transporte volontairement l'exigence d'un langage libre aux sources du langage et non au terme de sa consommation<sup>648</sup>.

Pourtant, Barthes reconnaît que cette incessante recherche d'une écriture neuve et libre, qui anime les écrivains modernes, est vouée à l'échec : non seulement parce que toute forme est héritée de conventions antérieures, aliénée à une histoire et à une société, mais encore parce que toute forme qui se penserait comme rupture à l'égard de la tradition donne elle-même lieu à une institutionnalisation qui en fait une convention nouvelle qu'il faudra contester à son tour. Il en résulte un « tragique de l'écriture », lié au fait que « l'écrivain conscient doit désormais se débattre contre des signes ancestraux et tout-puissants qui, du fond d'un passé étranger, lui imposent la littérature comme un rituel, et non comme une réconciliation<sup>649</sup> ». Cette impasse de l'écriture, c'est, selon Barthes, « l'impasse de la société

---

<sup>646</sup> R. Barthes, « L'utopie du langage », *Le Degré Zéro de l'écriture*, op. cit. [p. 65-67], p. 65.

<sup>647</sup> C'est ce qu'avance notamment B. Denis dans *Littérature et engagement...*, dans la section du chap. XIV « Le reflux de l'engagement » intitulée « Sous le signe de Barthes », op. cit., p. 285-292.

<sup>648</sup> R. Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », op. cit., p. 19.

<sup>649</sup> R. Barthes, « L'utopie du langage », op. cit., p. 66.

elle-même » et c'est pourquoi son dépassement « ne dépend pas des écrivains », mais bien de la société, qui établissant par le biais d'une « Révolution » « une universalité concrète, et non plus mystique ou idéale, du monde civil », rendrait possible l'existence d'un « langage universel », d'un langage « qui ne serait plus aliéné<sup>650</sup> ».

Là encore, l'écart avec la conception sartrienne de l'engagement est grand, Barthes déléguant à la société non seulement le pouvoir de résoudre un problème strictement littéraire, mais encore celui de faire advenir la révolution à laquelle l'écriture devait directement contribuer pour Sartre. La littérature libre et la société sans classes s'inscriraient donc dans deux temps distincts, selon Barthes, la première ne pouvant intervenir qu'en conséquence de la seconde, alors que Sartre, comme on l'a vu, formulait une conception syllogistique de l'engagement, en vertu de laquelle avènement d'une société sans classes et littérature de la réconciliation seraient concomitants.

*Le Degré zéro de l'écriture* ne constitue cependant pas le dernier mot de Barthes au sujet de la responsabilité historique de l'écrivain. Dans ses *Essais critiques*, publiés en 1964, et notamment dans le célèbre article « Écrivains et écrivants », paru dans la revue *Arguments* en 1960, le critique revient sur les moyens dont la littérature dispose pour agir dans le monde. On le voit, la problématique de l'engagement est toujours vivace, et il n'est pas jusqu'au terme même d'engagement qui ne soit repris alors par Barthes. Mais c'est pour se voir qualifié de « manqué », nuance qui donne un tout autre sens à l'expression forgée durant l'immédiat après-guerre.

La distinction opérée par Barthes entre « écrivain » et « écrivant » est connue : le premier se dédie à la littérature, qui en tant que « matériau devenant sa propre fin », est « au fond une activité tautologique<sup>651</sup> ». L'écrivain est donc celui qui « absorbe le « pourquoi du monde » dans un « comment écrire<sup>652</sup> », et c'est une fois de plus la responsabilité de la forme qui est ici convoquée par Barthes. L'« écrivant », en revanche, est un homme « transitif », qui « pose une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen<sup>653</sup> ». Ce qui le définit, c'est la « naïveté » de son projet de communication : il « n'admet pas qu'on puisse lire dans son message autre chose qu'il a voulu dire. Il considère que sa parole met fin à une ambiguïté du monde, institue une exploration irréversible ou une information incontestable, tandis que l'écrivain sait que sa parole, intransitive par choix et par labeur, inaugure une

---

<sup>650</sup> *Ibid.*

<sup>651</sup> R. Barthes, « Écrivains et écrivants » [1960], *Essais critiques*, *op. cit.* [p. 152-159], p. 153.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 156.

ambiguïté<sup>654</sup> ». Il est facile de reconnaître dans la figure de l' « écrivain » non pas Sartre lui-même (qui correspondrait plutôt, dans les années 1960, à ce que Barthes nomme « l'écrivain-écrivain »), ni même le Sartre romancier (l'auteur des *Chemins de la liberté*, qui à son corps défendant, laisse souvent la « forme » encombrer le « dévoilement de l'histoire d'une unité parasite<sup>655</sup> »), mais bien l'écrivain engagé tel qu'il est idéalement figuré dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : un homme qui sait que sa parole est action en tant qu'elle est communication, qui assume son statut de « parleur » en déployant un verbe essentiellement transitif (« il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue »<sup>656</sup>).

L'« écrivain » qui se refuse à être un « écrivain » est ainsi défini comme celui qui « conçoit la littérature comme fin », alors que « le monde la lui renvoie comme moyen : et c'est dans cette *déception* infinie, que l'écrivain retrouve le monde, un monde étrange d'ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais, *en définitive*, comme une réponse<sup>657</sup> ». Ce que l'on est alors en droit de demander à l'écrivain, c'est moins d'être engagé que « responsable », et encore faut-il s'entendre sur ce dernier terme :

[...] que l'écrivain soit responsable de ses opinions est insignifiant ; qu'il assume plus ou moins intelligemment les implications idéologiques de son œuvre, cela même est secondaire ; pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un *engagement manqué*, comme un regard moiséen sur la Terre promise du réel (c'est la responsabilité de Kafka, par exemple)<sup>658</sup>.

Le mode assertif est donc impossible pour l'écrivain : le langage étant toujours doté d'une antériorité qui lui ôte toute innocence, « dire la vérité, c'est mentir<sup>659</sup> ». C'est donc en tant qu'elle privilégie un rapport indirect, médiatisé, avec le monde, que la littérature peut

---

<sup>654</sup> *Ibid.*

<sup>655</sup> Il est intéressant de noter que Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture* cite précisément *Le Sursis* de Sartre comme exemple de texte où l'écriture, et donc la forme, manifeste clairement son autonomie et son indépendance à l'égard de l'intention de l'auteur, conférant à l'œuvre une « ambiguïté » qui menace la transparence à laquelle il prétend : « Bien plus, lorsque Sartre essaye de briser la durée romanesque, et dédouble son récit pour exprimer l'ubiquité du réel (dans *Le Sursis*), c'est l'écriture narrée qui recompose au-dessus de la simultanéité des événements, un Temps unique et homogène, celui du Narrateur, dont la voix particulière, définie par des accents bien reconnaissables, encombre le dévoilement de l'Histoire d'une unité parasite, et donne au roman l'ambiguïté d'un témoignage qui est peut-être faux » (« L'utopie du langage », *op. cit.*, p. 66). Ces propos constituent sans doute une manière habile de contester la théorie sartrienne de l'engagement, en montrant comment son auteur même, dès lors qu'il se fait romancier, contrevient à l'exigence de transparence et d'objectivité qu'il s'était fixée.

<sup>656</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>657</sup> R. Barthes, « Écrivains et écrivains », *op. cit.*, p. 154.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>659</sup> R. Barthes, « La réponse de Kafka » [1960], *Essais critiques*, *op. cit.* [p. 143-147], p. 147.

s'approcher de la vérité. Autrement dit, comme le souligne Barthes à propos de Kafka, dont l'écriture allusive serait le modèle de cet « engagement manqué », l'autorité d'une œuvre se situe exclusivement « dans l'expérience morale qui en fait un mensonge assumé<sup>660</sup> ». On comprend alors que c'est bien la spécificité du littéraire qui détermine la nature de l'engagement ici, et non plus, comme chez Sartre, la nature extralittéraire de l'engagement (idéologique ou politique) qui détermine ses modalités d'expression. C'est « la précision d'une écriture<sup>661</sup> » qui engage l'écrivain dans le monde, c'est-à-dire sa façon d'assumer la force déceptive du langage et la valeur essentiellement interrogative de la littérature. Et cet engagement est le seul selon Barthes qui permette à la littérature d'échapper à « ce va-et-vient incessant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie », et à lui faire tenir une « place juste dans ce monde-ci »<sup>662</sup> :

Admirablement servi par ce système signifiant déceptif qui, à mon sens, constitue la littérature, l'écrivain peut à la fois engager profondément son œuvre dans le monde, dans les questions du monde, mais suspendre cet engagement précisément là où les doctrines, les partis, les groupes et les cultures lui soufflent une réponse. La question de la littérature n'est pas : le monde a-t-il un sens ? lequel ? mais : voici le monde. Y a-t-il du sens en lui ? La littérature est alors vérité, mais la vérité de la littérature est à la fois cette impuissance même à répondre aux questions que le monde se pose sur ses malheurs que le pouvoir de poser des questions réelles [...] dont la réponse ne soit pas présumée, d'une façon ou d'une autre, dans la forme de la question<sup>663</sup>.

Tout engagement, de ce point de vue, est nécessairement « manqué », puisqu'il ne peut changer le monde, ni même lui donner une explication, mais seulement – et l'on examinera plus loin les implications de ce « seulement » lorsque l'on étudiera la façon dont se sont emparés de la notion d' « engagement manqué » les nouveaux romanciers et les avant-gardes formalistes – suspendre les certitudes acquises, introduire dans la forteresse des discours idéologiques de la société des brèches qui font entrer le doute : bref, se livrer à ce que Barthes appellera, dans *Le Plaisir du texte*, un « subversion subtile<sup>664</sup> ».

---

<sup>660</sup> *Ibid.*

<sup>661</sup> *Ibid.*

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>663</sup> R. Barthes, « La littérature aujourd'hui » [1961], *Essais critiques*, op. cit. [p. 160-171], p. 160.

<sup>664</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1982, p. 87.

Si la littérature engagée, discutée dans sa version sartrienne dès l'après-guerre, se voit clairement contestée par le discours critique à la charnière des années cinquante et soixante et par la poétique des nouveaux romanciers que nous évoquerons dans le chapitre suivant, la notion d'engagement littéraire subsiste bien en France : elle est encore au cœur des débats, et le terme fait figure « d'un mot démodé mais dont ne peut se débarrasser si facilement », comme le reconnaît Barthes en 1960<sup>665</sup>. En Italie, où l'engagement s'inscrit dans le mouvement plus large du néoréalisme, sans pour autant coïncider totalement avec lui, le débat sur la littérature engagée se confond en partie avec celui sur le néoréalisme. Mais si ce dernier fait l'objet d'une véritable crise autour de la moitié des années 1950 – la critique italienne situe généralement cette crise en 1955 – en revanche l'« *impegno* », comme en France, reste une notion présente dans le discours critique et théorique : signe sans doute du fait que si l'engagement sartrien et l'engagement vittorinien et néoréaliste étaient étroitement liés à une conjoncture historique déterminée, la notion elle-même s'inscrit dans une temporalité plus longue, qui dépasse la décennie 1945-1955.

### 1.1.3 La crise des littératures engagées italiennes

C'est bien parce qu'il fut moins un mouvement littéraire fondé sur une esthétique et une poétique codifiées qu'un « état d'âme collectif », qui prenait ses racines dans l'expérience de la guerre et de la Résistance partisane, que l'on peut parler du néoréalisme comme d'une « période » de l'histoire de la littérature italienne<sup>666</sup>, et ce en dépit du caractère fortement contrasté et hétérogène qu'offrent les œuvres et les auteurs dit « néoréalistes ». Vittorini exprime du reste sa défiance à l'égard du terme à l'occasion d'une interview radiophonique qu'il donne en novembre 1950. Si pour lui l'expression est valable dans le domaine cinématographique, ce n'est pas le cas en littérature :

---

<sup>665</sup> R. Barthes, « Ouvriers et pasteurs », *op. cit.*, p. 138.

<sup>666</sup> Si la critique s'accorde généralement sur la date de la crise du néoréalisme, au milieu des années cinquante, en revanche celle de son émergence est discutée : pour les uns, et notamment E. Chicco-Vizzizzi (*Il neorealismo : antifascismo e popolo nella letteratura dagli anni trenta agli anni cinquanta, op. cit.*), le néoréalisme remonte aux années 1930, notamment aux romans d'« opposition » de Vittorini, Alvaro, Silone, etc., et trouverait ses racines dans la littérature réaliste du siècle précédent (cette thèse est également défendue par A. Asor Rosa, dans *Scrittori e popolo, op. cit.*). D'autres en revanche, comme G. Falaschi (*Realtà e retorica : la letteratura italiana del neorealismo italiano*. Messina-Firenze : D'Anna, 1977), situent la naissance du néoréalisme au lendemain de la guerre, et le relie au contexte culturel spécifique de l'époque en l'associant à la littérature de témoignage qui occupe une place déterminante dans le paysage éditorial de l'après-guerre.



[...] en littérature [l'expression « néoréalisme »] ne définit rien qui soit commun à tous nos écrivains, ni même seulement à une partie d'entre eux. Si vous dites que Moravia est un néoréaliste, vous ne formulez rien d'essentiel – du point de vue critique – sur ce qu'est Moravia. Et ainsi, si vous dites que Brancati est un néoréaliste, ou Piovene, ou Pratolini, ou Pavese et ainsi de suite, vous n'exprimez rien d'essentiel, au sens critique, sur ce qu'est Pavese ou Brancati, ou Pratolini, etc. Vous ne relevez pas une manière de voir et de juger la réalité qu'ils aient en commun, encore moins une façon commune de la concentrer. Au fur et à mesure que vous prononcez le mot néoréaliste, vous devez le charger d'une signification spéciale. En substance, vous avez autant de néoréalistes qu'il y a de principaux romanciers...<sup>667</sup>.

En effet, sur le plan esthétique, mise à part l'attention tournée vers la réalité historique qui informe le contenu des œuvres sans pour autant impliquer nécessairement une écriture de type « réaliste » (pensons à l'expérimentalisme esthétique déployé par Vittorini dans *Les Hommes et les autres*, mais aussi à la prose poétique et mémorielle de Pavese, deux auteurs considérés comme les maîtres du néoréalisme italien) peu de choses rapprochent les auteurs néoréalistes : certains suivent la voie du roman historique (Francesco Jovine, *Le Terre del Sacramento*, 1950 [*Les Terres du Saint Sacrement*]), du roman militant (Renata Viganò, *L'Agnese va a morire*, 1949 [*Agnès va mourir*]), du roman naturaliste (Silvio Micheli, *Pane duro*, 1947 [*Le Pain dur*]), du roman existentiel (Beppe Fenoglio, *La malora*, 1954 [*Le Mauvais sort*]).

La « soif de réalité, cette réalité qui est urgente et qui est sous les yeux de tous » et le populisme, caractéristiques du néoréalisme littéraire selon S. Guglielmino<sup>668</sup>, ne sont pas présents sous les mêmes formes et au même degré chez les auteurs de la période. De même, le refus du « beau style » (« *bello scrivere* ») et le recours aux dialectes au motif de l'exigence d'une prise directe avec la réalité par laquelle la littérature néoréaliste montre ses accointances, si ce n'est sa filiation, avec la littérature de témoignage issue de la Résistance, ne font pas l'unanimité : si le langage de Micheli se veut la transcription naturaliste du jargon d'atelier et frôle l'artificialité, constituant ainsi moins un instrument de réaction anti-académique qu'un expédient littéraire, Pratolini et Jovine se livrent à un emploi circonstancié du dialecte, essentiellement réservé aux personnages, et Calvino, dans *Le Sentier des nids d'araignée* attribue à ce dernier une valeur suggestive et mystérieuse, qui contribue au ton fabuleux du récit. Enfin, Beppe Fenoglio est sans doute l'un des auteurs qui réussit le mieux à donner au dialecte cette valeur quasi « expressionniste » qui lui évitait de tomber dans le double écueil de l'artificialité ou de la reproduction mécanique du langage parlé.

---

<sup>667</sup> E. Vittorini, « Néoréalisme en Italie. Et autobiographie », *Journal en public*, op. cit., p. 301-302.

<sup>668</sup> S. Guglielmino, « La parabola del neorealismo », *Guida al Novecento*, op. cit., p. 294.

Si un accord existe entre ces différentes sensibilités, ce n'est donc pas sur le plan esthétique mais plutôt autour de la notion d'engagement. Et c'est sur une certaine conception active du rôle de l'écrivain et de la littérature dans les affaires de la *polis*, sur la figure de l'écrivain engagé, plus que sur les modalités littéraires de l'engagement et une poétique de l'œuvre engagée, que s'organise le consensus au lendemain de la guerre. De fait, contrairement à la France où le débat sur l'engagement, comme on l'a vu, s'articule autour de la notion sartrienne qui définit une forme-sens contestée mais bien individualisée, l'Italie recouvre sous le même terme de « littérature engagée », « *impegnata* », trois modèles esthétiques et trois modélisations des rapports entre littérature et politique distincts. C'est pourquoi nous proposons de parler d'une crise *des* littératures engagées, et non pas de *la* littérature engagée en Italie.

La première voie de l'engagement littéraire est celle qui, tout en cherchant à concilier autonomie de la culture et intervention dans le débat politique et social, demeure ouverte, sur le plan esthétique, aux expériences novatrices et à la récupération de l'héritage des avant-gardes : c'est la voie frayée par Vittorini et qui, si elle se voit en quelque sorte délégitimée avec la fin du *Politecnico* en 1947, est néanmoins d'une certaine manière poursuivie par Pier Paolo Pasolini et le groupe formé autour de la revue *Officina* (1955-1959)<sup>669</sup>. Contestant la littérature néoréaliste et privilégiant une activité littéraire expérimentale (connue sous le nom de « neosperimentalismo », « néo-expérimentalisme ») Pasolini et ses compagnons continuent à attribuer à la littérature un rôle éthique et social. Vittorini lui-même fonde avec Calvino en 1959 la revue *Il Menabò di letteratura* (1959-1967)<sup>670</sup> qui, tournée vers les rapports qu'entretiennent littérature, sciences modernes et monde de l'industrie, invite l'écrivain et l'intellectuel à s'adapter à la nouvelle société italienne du miracle économique et ne renonce pas à préconiser, notamment par la voix de Calvino, une « littérature de la conscience », qui engagerait la responsabilité de l'écrivain<sup>671</sup>.

La deuxième voie italienne de l'engagement est celle du néoréalisme entendu comme courant esthétique, c'est-à-dire comme modèle formel privilégiant un retour aux formes traditionnelles du récit du XIX<sup>e</sup> siècle, d'empreinte réaliste et vériste, et qui, sous

---

<sup>669</sup> Le terme « *officina* » peut être traduit en français par « atelier ».

<sup>670</sup> Le terme « *menabò* » peut être traduit en français par « maquette ».

<sup>671</sup> De nombreux critiques parlent de la « ligne *Politecnico, Officina, Menabò* » : c'est le cas par exemple de G. Luti, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia*. Firenze : Le Lettere, 1995, p. 13 ; R. Luperini, *Il Novecento : Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea, II*. Torino : Loescher, 1981, p. 727.

l'influence de l'idéologie antifasciste humaniste, accentue les aspects populistes de cette tradition. Nous avons vu un exemple de cet engagement néoréaliste avec *Chronique des pauvres amants* de Pratolini.

Enfin, la troisième voie de l'engagement est celle préconisée par les intellectuels du parti communiste dans les années qui suivent la querelle avec Vittorini, et à laquelle cherchent à se conformer une grande partie des auteurs néoréalistes au second sens du terme défini ci-dessus. D'où une confusion possible – et avérée, comme nous le verrons, en la personne de Pratolini, auteur du roman *Metello* en 1955 – entre l'engagement néoréaliste et l'engagement tel que le définit la politique culturelle du parti. Celle-ci se réfère cependant moins aux préceptes du réalisme socialiste qu'à la conception gramscienne de la littérature « nationale-populaire », dont il convient de rappeler ici les propositions majeures.

La publication des *Cahiers de prison* de Gramsci à partir de 1948 et la diffusion de ses théories sur la littérature nationale-populaire et sur l'« intellectuel organique » contribuèrent sans doute fortement à répandre l'idée selon laquelle l'écrivain était doté d'une véritable responsabilité publique. Rappelons que Gramsci avait forgé le concept de littérature nationale-populaire au terme d'une étude des rapports entre écrivains et société au cours des siècles qui avait révélé l'écart qui séparait les écrivains du « peuple » :

En Italie, le terme “national” a une signification idéologique très étroite et en tout cas il ne coïncide pas avec “populaire”, parce qu'en Italie les intellectuels sont loin du peuple, c'est-à-dire de la “nation”, et sont en revanche liés à une tradition de caste, qui n'a jamais été rompue par un fort mouvement politique populaire et national venu d'en bas : la tradition est “livresque” et abstraite, et l'intellectuel moderne typique se sent plus proche d'Annibal Caro ou d'Ippolito Pindemonte que d'un paysan apulien ou sicilien [...]<sup>672</sup>.

C'est donc à l'existence d'un type nouveau d'intellectuel qu'en appelle Gramsci, qui rompt avec la tradition de l'intellectuel professionnel de l'éloquence : « la façon d'être du nouvel intellectuel ne peut plus consister dans l'éloquence, moteur extérieur et momentané des affects et des passions, mais dans son implication dans la vie pratique en tant que

---

<sup>672</sup> Notre traduction d'A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cité dans A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, op. cit., p. 172, note 53 : « In Italia, il termine “nazionale” ha un significato molto ristretto ideologicamente, e in ogni caso non coincide con “popolare”, perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione”, e sono invece legati ad una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare e nazionale dal basso : la tradizione è “libresca” e astratta, e l'intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o a Ippolito Pindemonte contadino pugliese o siciliano [...]. » Annibal Caro (1507-1566) était poète et traducteur, célèbre pour sa traduction en vers blancs de *L'Enéide*. Ippolito Pindemonte (1753-1828), poète pré-romantique, avait quant à lui traduit *L'Odyssée*.

constructeur, organisateur, “homme de persuasion” permanent<sup>673</sup> ». Gramsci ne se contente pas de répudier la figure de l’intellectuel qui ne serait qu’un homme de lettres et de valoriser les nouveaux aspects de la culture moderne (« dans le monde moderne, l’éducation technique, étroitement liée au travail industriel même le plus primaire et méprisé, doit former la base du nouveau type d’intellectuel<sup>674</sup> »), il confie également au nouvel intellectuel un rôle politique, en vertu duquel celui-ci cesse d’être un pur « technicien ». L’« intellectuel organique » (« *intellettuale organico* ») est de fait celui qui accomplit l’addition « technicien + politique<sup>675</sup> » en liant son travail aux exigences populaires du bloc historique qui rassemble paysans du Sud et ouvriers du Nord en lutte pour la réalisation de leur « hégémonie

A. Asor Rosa a bien montré comment Gramsci, attribuant à l’intellectuel organique la tâche de se faire l’organisateur d’une culture qui « prendrait ses racines dans l’*humus* de la culture populaire, telle qu’elle est, avec ses goûts, ses tendances, etc., avec sa manière morale et intellectuelle, même si elle est attardée et conventionnelle<sup>676</sup> », finissait par proposer une vision moins innovante que conservatrice de la culture : « le national-populaire gramscien finit ainsi par constituer la cage au sein de laquelle toutes les tentatives de renouvellement se voient enfermées par les lois de la tradition et du *statu quo* social italien<sup>677</sup> ». Asor Rosa estime que la première conséquence de cette légitimation de la tradition populaire et nationale est la renaissance, dans l’après-guerre, des tendances régionalistes dont se nourrit le néoréalisme et qui, contrairement au vérisme du siècle précédent, se chargent dans certains cas d’un optimisme « vide et superficiel », qui tend à faire de l’homme du peuple la figure mythique du « bon sauvage italien », et dans d’autres cas, à transférer les espoirs dont cette figure est porteuse dans le champ historico-politique, le « bon sauvage » devenant le Parti communiste ou le mouvement ouvrier<sup>678</sup>.

Cette assimilation, encouragée du reste par la critique marxiste, est particulièrement frappante dans le roman de Pratolini intitulé *Le Ragazze di Sanfrediano (Les Filles de*

---

<sup>673</sup> Notre traduction de A. Gramsci, « Quaderno 12. 1932. Appunti e note sparse per un gruppo di saggi sulla storia degli intellettuali », *Quaderni del carcere III*. (edizione critica dell’Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana). Torino : Einaudi, 1975, p. 1551 : « *Il modo di essere del nuovo intellettuale non può più consistere nell’eloquenza, motrice esteriore e momentanea degli affetti e delle passioni, ma nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, come organizzatore, “persuasore” permanente.* »

<sup>674</sup> *Ibid* : « *Nel mondo moderno l’educazione tecnica, strettamente legata al lavoro industriale anche il più primitivo o squalificato, deve formare la base del nuovo tipo di intellettuale.* »

<sup>675</sup> *Ibid* : « *specialista + politico* ».

<sup>676</sup> A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cité dans A. Asor Rosa dans *Scrittori e popolo*, *op. cit.*, p. 179 : « *ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell’humus della cultura popolare, così com’è, coi suoi gusti, le sue tendenze, ecc., col suo modo morale ed intellettuale, sia pure arretrato e convenzionale.* »

<sup>677</sup> A. Asor Rosa, *op. cit.*, p. 181.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 183.

*Sanfrediano*) écrit deux ans après *Chronique des pauvres amants*. La comparaison des deux œuvres, selon Asor Rosa, serait significative du passage entre les « enthousiasmes approximatifs mais sincères de la Résistance », illustrés dans le premier roman, et la « fixation de l'idéologie populiste dans des formules paradigmatiques »<sup>679</sup>, qu'incarnerait le second.

Dans cette perspective, la théorie gramscienne non seulement aurait favorisé l'émergence de la notion d'écrivain engagé par le biais de la figure de « l'intellectuel organique », mais aurait également largement contribué à l'équivoque de l'engagement italien, plus populiste que proprement idéologique ou politique. Équivoque à laquelle la critique de gauche, d'inspiration gramscienne, n'échappe pas plus que les écrivains, en ce qu'elle se caractérise par « un refus de toutes les expériences du décadentisme et des avant-gardes, l'invitation explicite à se tourner vers le XIX<sup>e</sup> siècle, la tendance à examiner l'œuvre sous un angle politico-pédagogique » et à valoriser les « éléments d'optimisme programmatique et de moralisme sentencieux »<sup>680</sup>. Des consignes qui ne sont pas, notons-le, sans rappeler celles du réalisme socialiste.

Dans la mesure où il respectait en grande partie ces préceptes, le roman publié par Pratolini en 1955, *Metello*, pouvait être considéré comme une œuvre en adéquation parfaite avec la ligne gramscienne<sup>681</sup>. Or ce livre suscita, au sein même de la critique de gauche, une vive polémique dont l'ampleur, comme le souligne F. Fortini, dépassait la sphère strictement littéraire : « l'affaire de *Metello* naît comme une discussion sur la valeur esthétique de l'œuvre, se développe comme problème d'esthétique et de poétique et débouche sur un débat de politique culturelle »<sup>682</sup>.

Car finalement de quoi Pratolini était-il coupable, sinon de s'approcher autant que possible du modèle préconisé par les intellectuels du parti, Carlo Salinari ou Mario Alicata, c'est-à-dire d'« un réalisme qui, tout en n'étant pas exactement celui du XIX<sup>e</sup> siècle, se réfère explicitement à ce modèle narratif, raconte une histoire en suivant avec précision une perspective idéologique, fait tourner l'intrigue autour de la construction d'un personnage, se rattache, même indirectement [...] aux problématiques de la lutte politique actuelle »<sup>683</sup>? Le roman retrace en effet la vie de Metello Salani de 1875 à 1902 et sa double éducation

---

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>681</sup> A. Asor Rosa définit ainsi *Metello* comme « un produit de la position idéologique gramscienne » (*ibid.*, p. 208).

<sup>682</sup> F. Fortini, « Il Metellismo » [1955], *Dieci inverni, op. cit.* [p. 121-126], p. 121.

<sup>683</sup> A. Asor Rosa, « Lo stato democratico e i partiti politici », dans A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, I. Il letterato e le istituzioni*. Torino : Einaudi, 1982 [p. 549-643], p. 613 (notre traduction).

sentimentale et politique, cette dernière évoluant de l'anarchisme au socialisme alors émergent.

Le récit se rattachait ainsi autant à la tradition du roman d'apprentissage qu'à celle du roman historique. Il plut beaucoup à Togliatti et les critiques communistes plus orthodoxes y virent la réalisation de cet art engagé auquel ils aspiraient : C. Salinari écrivit un article particulièrement élogieux sur le roman dans la première page de la revue *Il Contemporaneo*. En revanche, d'autres communistes se livrèrent à une critique sévère de *Metello*, notamment Carlo Muscetta qui publia, dans *Società*, un article devenu célèbre, « Metello e la crisi del neorealismo » (« *Metello* et la crise du néoréalisme ») : l'auteur reprochait à Pratolini l'indulgence de sa représentation du patronat et la faiblesse de sa perspective idéologique, qui faisait disparaître « le monde historico-idéal du socialisme » au profit du « monde naturaliste du sexe<sup>684</sup> », arguant du fait que Pratolini s'intéressait davantage aux aventures sentimentales de son personnage qu'à son itinéraire politique. Or, selon A. Asor Rosa, c'est précisément de la surabondance (et non de l'absence) d'idéologie que pâtit le roman pratolinien : constituant « le roman idéologique par excellence », ses limites sont celles « d'une idéologie et d'une forme déterminée de populisme<sup>685</sup> », d'origine gramscienne, qui ne correspond plus à la réalité sociale et économique du pays. F. Fortini avait déjà analysé la portée du débat en ce sens dès 1956, en forgeant le terme de « metellisme » (*metellismo*) pour rendre compte de cette tradition spécifiquement italienne, d'origine bourgeoise, consistant à faire croire au lectorat populaire que « les pauvres sont meilleurs que les riches » et aux lecteurs petit-bourgeois que « l'Italien est socialiste et qu'il ne le sait pas, et que le progrès, bien ou mal, avance<sup>686</sup> » : en bref, à les conforter dans une attitude quiétiste à l'égard du monde, qui favorise les classes plus aisées et conservatrices.

La littérature engagée néoréaliste semble ainsi s'épuiser à la moitié des années 1950, critiquée par ceux qui en avaient loué les mérites dix ans plus tôt mais aussi délaissée progressivement par les écrivains eux-mêmes, et notamment par ceux qui en avaient été les « maîtres ambigus<sup>687</sup> », Pavese et Vittorini. En 1959, lors d'une conférence qu'il tient à la

---

<sup>684</sup> Notre traduction de C. Muscetta, « "*Metello*" e la crisi del neorealismo », « *Società* », 4 août 1955, repris dans C. Muscetta, *Realismo, neorealismo, controrealismo : letteratura militante e cultura di sinistra fra guerra e contestazione in un raccolta di saggi e di interventi memorabili*. Milano, Garzanti, 1976, [p. 107-160] p. 126.

<sup>685</sup> A. Asor Rosa, « Lo stato e i partiti politici », *op. cit.*, p. 208.

<sup>686</sup> F. Fortini, « Il Metellismo », *op. cit.*, p. 125.

<sup>687</sup> Nous empruntons cette expression à S. Guglielmino au sujet de Pavese et Vittorini, (« *maestri ambigui* », *Guida al Novecento*, *op. cit.*, p. 297). Ceux-ci étaient en effet considérés comme des modèles pour la génération issue de la Résistance, notamment en raison de leurs œuvres d'opposition, de leur contribution à la divulgation de la littérature américaine et, dans le cas de Vittorini, de son engagement dans l'édification d'une nouvelle

Columbia University de New York, Calvino fait écho à cette situation de crise en exprimant sa difficulté à dresser un panorama de la littérature italienne contemporaine maintenant que la page du néoréalisme, entendu comme « climat général de la littérature italienne de l'après-guerre<sup>688</sup> », est tournée et que ceux qui en incarnaient historiquement l'esprit ont quitté la scène littéraire<sup>689</sup>.

Cependant Calvino estime pouvoir distinguer « trois courants principaux » dans la littérature contemporaine qui, chacun à sa manière, « poursuivent et transforment l'élan épique initial de la littérature de la Résistance » et proposent « trois voies de solution en un moment où les perspectives historiques sont incertaines<sup>690</sup> ». Il s'agit d'abord de la voie du « repli de l'épique dans l'élégie, c'est-à-dire de l'approfondissement sentimental et psychologique sur un registre mélancolique<sup>691</sup> » et que la critique a rebaptisé depuis du nom de « néo-décadentisme<sup>692</sup> ». De cette « élégie quotidienne, en prose, sans halo lyrique ni sublime », est emblématique *Il Taglio del bosco* [*La Coupe de bois*] de Carlo Cassola, publié en 1954. Chez lui comme chez Giorgio Bassani, auteur, en 1956, de *Cinque storie ferraresi* [*Cinq histoires de Ferrare*<sup>693</sup>], le roman naît « du contraste entre l'élément épique et tragique, de la tension morale que la Résistance a représentée dans les existences individuelles et dans l'histoire collective, et l'élément lyrique, élégiaque du temps qui ensevelit tout, qui endort et efface<sup>694</sup> ». De cette tendance est également emblématique Giuseppe Tommasi di Lampedusa, auteur du *Gattopardo* [*Le Guépard*] en 1958.

La deuxième voie est celle suivie par les écrivains qui, tels Pasolini avec *Ragazzi di vita* [*Les Ragazzi*] en 1955 et *Una vita violenta* en 1959 [*Une vie violente*] ou Carlo Emilio Gadda avec *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* en 1957 [*L'Affreux pastis de la rue des Merles*], effectuent « la récupération de la tension existentielle et historique dont nous sommes partis, en la cherchant dans le langage, introduisant le langage populaire parlé, le

---

culture dès la Libération. L'adjectif « ambigu » fait référence à l'écart qui sépare l'esthétique, ouverte au lyrisme et à la prose poétique, des romans de Vittorini et Pavese, de celle de leurs cadets, désireux de reproduire dans leurs œuvres les données brutes de l'expérience traversée.

<sup>688</sup> I. Calvino, « Trois courants du roman italien » [« Tre correnti del romanzo italiano d'oggi », 1959], *Défis aux labyrinthes*, I, op. cit. [p. 63-75], p. 68.

<sup>689</sup> Pavese se suicide en 1950 et Vittorini n'intervient plus dans la vie littéraire, depuis la publication de *La Garibaldine* en 1956, qu'à titre de critique et de découvreur d'écrivains nouveaux, en tant que directeur de la collection « I Gettoni » chez Einaudi et de la revue *Il Menabò*.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>691</sup> *Ibid.*

<sup>692</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à R. Luperini et E. Melfi, *Neorealismo, neodecadentismo e avanguardia*. Roma : Laterza, 1980, « Neorealismo e neodecadentismo : da Moravia a Lampedusa », p. 3-118.

<sup>693</sup> Le roman le plus célèbre de G. Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini* [*Le Jardin des Finzi-Contini*] n'est pas encore paru au moment où I. Calvino tient sa conférence, puisqu'il date de 1962.

<sup>694</sup> I. Calvino, « Trois courants du roman italien », op. cit., p. 70.

dialecte, dans la langue littéraire<sup>695</sup> ». Alberto Moravia aussi, dans ses *Racconti romani* [*Nouvelles romaines*] et son roman *La Ciociara*, publiés en 1957, se situe sur cette ligne de recherche dialectale.

Enfin, la dernière voie est celle de la « transfiguration fantastique », dans laquelle s'inscrit Calvino lui-même et qui se définit à la fois comme fidélité « au poids épique et aventureux, d'énergie physique et morale » propre à la littérature de la Résistance et « transfert » de cette énergie « hors de notre temps, hors de la réalité<sup>696</sup> ». La trilogie *I Nostri antenati* [*Nos ancêtres*] qui se compose de romans publiés entre 1952 et 1959, est l'illustration de ce dernier courant du roman italien à l'aube des années 1960.

Si elles sont bien le signe de la fin de la littérature engagée néoréaliste, les trois voies évoquées par Calvino, et notamment les deux dernières, définissent cependant moins cette fin comme la négation de la notion d'engagement que comme son déplacement dans une dimension spécifiquement littéraire, celle de la forme : que ce soit par le biais du jeu avec la langue (Pasolini et Gadda), ou par le biais du recours à un régime symbolique et métaphorique qui exploite la polysémie du réel (Calvino), c'est bien par la forme que passe l'action de l'écrivain sur le monde. Un tel déplacement n'est pas sans rappeler celui que nous avons déjà vu à l'œuvre dans l'opposition entre Sartre et Barthes, en vertu de laquelle on passe de la littérature engagée, c'est-à-dire de l'engagement *dans* la littérature, à l'engagement *par* la littérature (la forme).

---

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 73.



## 1.2 Pour une « littérature de la conscience » : Calvino et Pasolini ; le Nouveau Roman présémiologique<sup>697</sup>

### 1.2.1 Les facteurs historiques du reflux de la notion de littérature engagée<sup>698</sup>

Après environ dix ans d'hégémonie, la notion de littérature engagée perd donc de son évidence. Sans doute ce reflux, qui n'est pas une disparition, est-il étroitement lié au fait qu'une telle conception de la littérature n'a plus le caractère impératif qu'elle avait au sortir de la guerre. C'est bien une page qui se tourne à cette période, tant d'un point de vue idéologique, politique, culturel, qu'économique et social.

Idéologique et politique d'abord : le Rapport Khrouchtchev sur les crimes de Staline et l'intervention soviétique de 1956 en Hongrie entérinent la fin d'une époque, dont les espoirs sont contenus dans la formule, empruntée au sous-titre du quotidien *Combat* « De la Résistance à la Révolution », selon laquelle la révolution accomplirait la promesse que portait la Résistance. Si l'on en croit le découpage opéré par M. Surya dans son étude consacrée à la « révolution rêvée », 1944 et 1956 constitueraient les deux dates entre lesquelles se seraient formés un, ou plus exactement plusieurs, rêves de révolution<sup>699</sup>. Cependant, si les révélations sur la nature totalitaire du régime soviétique éclairent bon nombre d'intellectuels qui rompent alors avec le Parti communiste, de façon plus systématique en France qu'en Italie<sup>700</sup>, il convient moins de les considérer comme des éléments déterminants que comme des catalyseurs, les accélérateurs d'« un processus schismatique déjà fort avancé<sup>701</sup> ».

Quoiqu'il en soit, les événements de 1956 bouleversent l'échiquier politique de l'après-guerre qui, par sa bipolarisation entre pôle capitaliste et pôle communiste, conférait à la littérature engagée à la fois sa raison d'être (il s'agissait de contribuer à l'avènement de la société sans classes et à l'émancipation de chacun) et sa spécificité à l'égard de la littérature militante, à savoir son autonomie par rapport au politique : l'écrivain engagé, s'il était bien au

---

<sup>697</sup> Nous empruntons ce terme à N. Wolf, qui désigne ainsi la première phase du Nouveau Roman, avant le tournant sémiologique qui advient au début des années 1960 (*Une littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 35).

<sup>698</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à B. Denis, *Littérature et engagement...*, chap. XIV, « Le reflux de l'engagement », *op. cit.* [p. 280-302], et plus particulièrement p. 280-295.

<sup>699</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à l'« Avant-propos » de M. Surya, *La Révolution rêvée*, *op. cit.*, p. 7-15.

<sup>700</sup> Si des intellectuels communistes et « compagnons de route » français de premier plan quittent massivement le PCF en 1956, de leur plein gré ou sous le coup d'une exclusion, en revanche les intellectuels italiens (pensons à Calvino ou à Pratolini) demeurent encore, du moins pour un temps, au sein du PCI.

<sup>701</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 483.

service d'une cause, n'était soumis à aucun parti. Dans cette perspective, l'abandon du dogme du réalisme socialiste par le PCF et le PCI, à la fin des années cinquante, porte un nouveau coup à la littérature engagée qui, on l'a vu, se définissait autant par opposition à « l'art pour l'art » qu'à la littérature de propagande.

Enfin, un dernier facteur géopolitique contribue à dissoudre la spécificité de la littérature engagée en tant qu'alternative à la littérature militante communiste, comme le souligne B. Denis : la multiplication des nouveaux « lieux » d'engagement (« la décolonisation en Afrique, le socialisme de Tito en Yougoslavie, la révolution cubaine, le tiers-mondisme et bientôt la Révolution culturelle en Chine<sup>702</sup> »), qui, offrant aux intellectuels de gauche des modèles alternatifs au régime soviétique, mine la prétention de la littérature engagée de constituer le dernier refuge des écrivains révolutionnaires non communistes. C'est bien la fracture entre un certain rapport entre les écrivains et la politique, tel qu'il s'était formé avant-guerre et consolidé à travers les expériences de la guerre, de la Résistance et les débats culturels de la Libération, qui se manifeste alors.

Voyant les éléments qui avaient présidé à sa naissance en tant qu'impératif moral, idéologique et esthétique disparaître au fil des années, l'engagement semble également perdre dans les années cinquante l'exclusivité du discours sur l'expérience de la guerre : les témoignages des rescapés des camps de concentration et d'extermination commencent, non pas tant à être publiés, mais à être lus à cette période et donnent la mesure d'un événement dont la génération sartrienne et vittorinienne n'avait pas mesuré l'ampleur. C'est du reste Calvino, appartenant à la génération suivante<sup>703</sup>, qui se fera, entre autres, l'écho de cette prise de conscience en Italie, opposant à l'image d'une Résistance radieuse et porteuse d'espoir, le rappel d'une tragique expérience qui était destinée à marquer longtemps la littérature du siècle : « cette conscience de vivre au point le plus bas ou tragique d'une parabole humaine, de vivre entre Buchenwald et la bombe H, est la donnée de départ de toute notre imagination<sup>704</sup> ».

En outre, il convient de noter que les textes de rescapés, qui placent au cœur du témoignage l'expérience de l'indicible, remettent radicalement en cause l'un des fondements de la littérature engagée : la possibilité d'une communication transparente entre les

---

<sup>702</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, op. cit., p. 283.

<sup>703</sup> À dire vrai, moins de vingt ans séparent Calvino, né en 1923, de Sartre, né en 1905 et de Vittorini, né en 1908.

<sup>704</sup> I. Calvino, « La moelle du lion » [« *Il midollo del leone* », 1955], *Défis aux labyrinthes, I*, op. cit. [p. 19-34], p. 31. On notera que Calvino ne tient pas ces propos à l'époque du *Sentier d'araignée*, texte dans lequel il mettait exclusivement l'accent sur le caractère aventureux de la résistance partisane, mais en 1955. En dix ans, le regard porté sur la Seconde Guerre mondiale a changé, et sans doute la révélation de l'horreur des camps y contribue-t-elle beaucoup.

hommes<sup>705</sup>. C'est bien au cours des années cinquante que la question de l'indicible, soulevée par les rescapés des camps, devient une problématique majeure du débat littéraire, surtout en France, où M. Blanchot et M. Duras notamment, à la suite de G. Bataille, placent la question du silence et de l'inexprimable au cœur de leur projet d'écriture.

Enfin, l'affirmation grandissante de la pensée structuraliste contribue fortement à remettre en cause la pertinence de la théorie de l'engagement en tant qu'elle repose sur les notions de sujet (entendu comme personne singulière capable de se déterminer librement en fonction de certaines données imposées par sa situation historique) et d'histoire (à la fois lieu sur lequel agit l'engagement et ensemble de circonstances qui informe ses modalités), deux notions que le structuralisme, faisant prévaloir les relations entre les termes d'un ensemble pour en expliquer le fonctionnement, tend à effacer. Introduit dans l'analyse littéraire, le structuralisme opère une véritable révolution, qui porte un coup fatal à la théorie sartrienne de l'engagement, fondée sur le postulat d'une relation naturelle et incontournable entre littérature et monde, texte et contexte : le structuralisme autorise en effet à parler du texte hors contexte comme système linguistique autosignifiant et autosuffisant. À la notion d'œuvre se substitue celle de « texte », objet de l'analyse narratologique menée entre autres par Gérard Genette, et de l'analyse sémiologique, dont Roland Barthes, Julia Kristeva et Umberto Eco sont les représentants les plus connus. Si c'est d'abord en France que le structuralisme s'impose, il rencontre un vaste écho en Italie, notamment à partir de la seconde moitié des années 1960. C'est à cette époque que la péninsule s'ouvre aux sciences humaines, jusqu'alors étouffées par la culture idéaliste d'inspiration crocienne et la critique marxiste-gramscienne.

Sur le plan économique et social, les années du reflux de l'engagement sont aussi en Italie celles d'un immense bouleversement : entre la fin des années cinquante et la fin des années soixante, l'Italie connaît un véritable *boom* économique, qui voit, en même temps que le vertigineux accroissement de la production industrielle du pays et la modernisation des modes de vie, l'introduction de modifications profondes dans les comportements et les valeurs de la société italienne. L'Italie entre dans l'ère du néocapitalisme de façon extrêmement rapide : le passage d'une société fortement marquée par la religion et les valeurs traditionnelles, encore rattachée au monde paysan, vers la société de consommation, qui

---

<sup>705</sup> Le thème de l'incommunicabilité ou du moins de la difficulté de la transmission de « l'inimaginable » a été souligné notamment par R. Antelme, dans l'« Avant-propos » de *L'Espèce humaine* [1957] (Paris : Gallimard, « Tel », 1978) ainsi que par P. Levi, qui en fait l'un des axes majeurs de sa réflexion dans *Les Naufragés et les rescapés* [*I sommersi e i salvati*, 1986]. Trad. de l'italien par A. Maugé, Paris : Gallimard, « Arcades », 1989.

suscite par ailleurs un immense exode rural vers les villes, ne se fait pas sans traumatisme. Pasolini, dans son livre et son film *Théorème* (1968), s'en fait l'écho, révélant l'impasse morale, et même métaphysique, dans laquelle se trouve une société post-industrielle qui a perdu le « sens du sacré »<sup>706</sup>.

Dans ce nouveau contexte économique et social et dans un climat culturel modifié, la notion d'engagement évolue, mais reste très présente dans les débats intellectuels italiens. C'est au travers de l'étude des parcours particulièrement significatifs de Calvino et de Pasolini durant les dix ans qui séparent la crise du néoréalisme de la résurgence des avant-gardes (située généralement en 1963, date de naissance du « Gruppo 63 » et de la « neoavanguardia ») que nous nous proposons d'indiquer les étapes et enjeux principaux de cette évolution.

### 1.2.2 Pasolini et Calvino entre hérésie et réformisme<sup>707</sup>

En 1955, Pasolini et Calvino tentent d'élargir le cadre étroit dans lequel le discours communiste italien avait cantonné la notion d'engagement. Il ne s'agit pas seulement pour cette jeune génération qui avait à peine vingt ans pendant la guerre<sup>708</sup> de reprendre le discours là où leur aîné Vittorini l'avait laissé en 1947 à la suite de son débat avec Togliatti, mais encore de tirer les leçons de l'échec de la proposition vittorinienne, fondée sur l'illusion de pouvoir lier l'avenir de la littérature à celui d'une culture et d'une société nouvelles, de façon autonome et indépendante à l'égard de la politique culturelle du PCI. Pasolini et Calvino, dix ans plus tard, savent qu'on ne peut aborder la question de l'engagement d'un point de vue purement littéraire et qu'il faut compter avec les directives du parti. Ils savent aussi que le souffle épique de la Résistance est devenu quasiment inaudible et que ce n'est plus dans l'espoir de renouvellement dont il était porteur qu'il faut puiser les raisons de l'engagement.

C'est ainsi que Calvino, à l'occasion d'une conférence intitulée « La moelle du lion », donnée en 1955 pour la section florentine du « Pen Club » affirme ne se reconnaître ni « dans

---

<sup>706</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à notre article « *Théorème* de P. P. Pasolini : l'érotisme comme détour », *Revue d'Etudes Culturelles*, n°1, printemps 2005, « Érotisme et ordre moral », ABELL, Dijon, p. 199-210.

<sup>707</sup> Nous empruntons ces termes aux titres de deux sections du chapitre « Lo stato democratico e i partiti politici » d'A. Asor Rosa, « Fortuna dell'eresia (1957-1959) » (*op. cit.*, p. 615) et « Riformismo, avanguardia e rivoluzione (1960-1970) » (*ibid.*, p. 620), qui traitent respectivement des positions pasolinienne et calvinienne dans le débat sur les rapports entre littérature et politique dans les années 1955-1970.

<sup>708</sup> Rappelons que Pasolini est né en 1922, Calvino en 1923.

le volontarisme expressionniste qui gonfle les veines et le langage en une poussée de lyrisme irrationnel, presque de communion mystique avec les forces collectives » ni dans « les expérimentations d'une littérature qui, avec une modestie trop affichée, identifie sa fonction historique avec celle qui sert d'exemple et d'enseignement » et tend à « l'imitation pure et simple des organisations de parti et des bourses du travail<sup>709</sup> ». Autrement dit, l'écrivain italien ne se reconnaît ni dans la littérature néoréaliste de tendance populiste, ni dans le modèle esthétique préconisé par les intellectuels communistes. Mais ce double refus ne signifie pas non plus qu'il faille céder à « la littérature de la négation, la littérature de la crise, du pessimisme programmatique » qui a dessiné « cette bouche amère et un peu grimaçante » sur « le visage de l'homme en présence d'un monde de dissolution et de massacre<sup>710</sup> ». Calvino, malgré tout, continue de croire que « l'engagement politique, le fait de prendre parti, de se compromettre, est, encore plus qu'un devoir, une nécessité naturelle de l'écrivain d'aujourd'hui<sup>711</sup> » et que cet engagement doit être constructif plutôt que négatif :

Nous ne voulons en rien atténuer la conscience aiguë du négatif, parce qu'elle nous permet justement de sentir comment, en dessous de lui, quelque chose bouge et travaille continuellement, quelque chose que nous ne pouvons pas sentir comme négatif, parce que nous le sentons comme nous appartenant, comme ce qui en fin de compte nous détermine toujours<sup>712</sup>.

Ce « quelque chose » qui dépasse la négativité, ce n'est rien de moins que « l'action, l'audace, la persévérance des hommes et des femmes<sup>713</sup> ». Autrement dit, l'écrivain engagé est celui qui, « croyant en l'individu » et refusant « sa dissolution » a fait sienne la citation de Romain Rolland – « le pessimisme de l'intelligence, l'optimisme de la volonté » – et qui entend exprimer à travers ses œuvres « dans l'intelligence aiguë du négatif qui [nous] entoure, la volonté limpide et active qui fait agir les chevaliers dans les anciennes chansons de geste ou les explorateurs dans les mémoires de voyage du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>714</sup> ».

L'engagement auquel appelle Calvino est ainsi de nature essentiellement morale, ayant pour but de rendre les hommes « de plus en plus intelligents, sensibles, forts moralement<sup>715</sup> » et n'entretient donc plus avec le monde historique et idéologique le lien de nécessité que lui

---

<sup>709</sup> I. Calvino, « La mœlle du lion », *op. cit.*, p. 29.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>713</sup> *Ibid.*

<sup>714</sup> *Ibid.*

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 30.

conférait l'engagement néoréaliste et gramscien : la référence aux chevaliers des chansons de geste, de même que celle, exprimée plus loin, au « modèle des fables » est ici importante, en ce qu'elle renvoie à la position décalée, à l'optique distanciée, que Calvino avait déjà adoptées dans *Le Sentier des nids d'araignée* par le biais de la référence à l'univers du conte, et qu'il radicalise dans la trilogie *Nos ancêtres*<sup>716</sup>, quittant l'actualité historique pour se situer dans un passé de plus en plus éloigné. La dimension morale de l'engagement légitime donc un décrochage de la littérature à l'égard de l'actualité qui n'est pas pour autant synonyme d'évacuation de l'histoire : au contraire, c'est bien en tant qu'elle recèle « une moëlle du lion, une nourriture pour une morale rigoureuse » que l'œuvre contribue à la « maîtrise de l'histoire<sup>717</sup> ». Mais cette maîtrise passe désormais par ce que Philippe Daros nomme une « stratégie du détour<sup>718</sup> », selon laquelle, à l'image même du protagoniste du *Baron perché* qui décide un jour de passer le reste de sa vie dans les arbres, « les fictions calviniennes prennent du recul dans l'espace ("du haut des arbres") mais aussi dans le temps [...] et jettent un regard éloigné sur le monde pour se dégager de l'histoire immédiate<sup>719</sup> ».

Au fil des trois récits de *Nos Ancêtres*, Calvino parvient ainsi à élaborer une synthèse originale entre « volonté de témoignage sur la réalité politique des années 1950 et polysémie interprétative par l'emploi, progressivement de mieux en mieux maîtrisé, d'un régime symbolique dans le traitement de la trame fictionnelle<sup>720</sup> ». Le symbolisme et la polysémie qui en résultent vont de fait s'accroître au fil des œuvres, en même temps que se consume définitivement la rupture entre Calvino et le PCI. En 1957, l'écrivain, contestant l'immobilisme du parti de Togliatti et lui reprochant de ne pas avoir pris position après les événements de 1956, quitte le PCI, non sans rappeler qu'il « est et reste » un communiste<sup>721</sup>. Si le récit calvinien, au cours des années cinquante, continue bien de proposer une lecture du monde, c'est donc une lecture « idéologiquement faible<sup>722</sup> », pour reprendre l'expression de P. Daros, et qui laisse progressivement s'instaurer un écart entre monde de référence et monde

<sup>716</sup> La trilogie *Nos Ancêtres* se compose de : *Le Vicomte pourfendu* [*Il Visconte dimezzato*, 1952] ; *Le Baron perché* [*Il Barone rampante*, 1958] ; *Le Chevalier inexistant* [*Il Cavaliere inesistente*, 1959].

<sup>717</sup> I. Calvino, « La moëlle du lion », *op. cit.*, p. 33.

<sup>718</sup> P. Daros, *Italo Calvino*, *op. cit.*, p. 20. Cette expression est reprise par P. Daros dans « L'évolution des concepts d'Italo Calvino », dans J. Bessière et D.-H. Pageaux (dir.), *Formes et imaginaire du roman : perspectives sur le roman antique, médiéval, moderne et contemporain*. Paris, Honoré Champion, 1998 [p. 199-212], p. 204.

<sup>719</sup> P. Daros, « L'évolution des concepts d'Italo Calvino », *op. cit.*, p. 204.

<sup>720</sup> *Ibid.*

<sup>721</sup> I. Calvino : « *Ma io sono e resto un comunista* » (Lettre à Paolo Spriano, datée du 1<sup>er</sup> août 1957, citée dans Paolo Spriano, *Le Passioni di un decennio, 1946-1956*. Milano : Garzanti, 1986, p. 25). Comme le souligne P. Spriano, la lettre de démission de Calvino au PCI, publiée dans *l'Unità* en août 1957 est une véritable « lettre d'amour » où Calvino reconnaît tout ce qu'il doit au parti (p. 24).

<sup>722</sup> P. Daros, *Italo Calvino*, *op. cit.*, p. 21.

écrit, le geste d'écriture assumant une autonomie grandissante : à la fin du dernier roman de la trilogie, *Le Chevalier inexistant* le narrateur, révélant son identité, met en abyme la main qui écrit. Plus qu'un système explicatif du monde, la fiction apparaît dès lors comme une succession de lignes brisées, une sorte de labyrinthe qui, comme nous le verrons plus loin, ne constitue cependant pas le dernier mot de l'écrivain, toujours animé par cette passion du sens qui le pousse à chercher l'issue du labyrinthe.

Comme Calvino, Pasolini dénonce, au milieu des années cinquante, les insuffisances du modèle littéraire proposé par les communistes italiens. Sa critique vise plus particulièrement « ce que Lukács nomme le perspectivisme » et qui, selon lui, « vicie » la critique de gauche italienne, qui par ailleurs a réservé un accueil sévère à son poème *Le Ceneri di Gramsci* [*Les Cendres de Gramsci*] et son roman *Ragazzi di vita* [*Les Ragazzi*], publiés tous deux en 1955. Pasolini critique une conception optimiste, volontariste de la littérature qui, au nom des valeurs d'une société qui n'existe pas encore, nierait la complexité du réel :

La rigueur et la dureté idéologico-tactique de [Carlo] Salinari et d'autres étaient viciées par ce que Lukács nomme... le « perspectivisme ». La naïve et presque illettrée (mais aussi bureaucratique) coercition théorique dérivait de l'idée qu'une littérature réaliste devait se fonder sur ce « perspectivisme », alors que dans une société comme la nôtre, l'état de crise, de douleur, de division ne peut être dépassé au nom d'une salutaire vision en perspective, anticipée et forcée<sup>723</sup>.

Pasolini, en même temps qu'il tient à représenter la négativité du monde actuel, insiste sur le déchirement de l'artiste qui veut s'engager mais mesure son impossibilité à lire le monde selon une grille exclusivement idéologique : partagé entre « passion et idéologie<sup>724</sup> », l'écrivain revendique, dans son poème *Ceneri di Gramsci* (*Les Cendres de Gramsci*), le droit à la division, « le scandale de [se] contredire<sup>725</sup> », le fait d'être avec et contre l'idéologie communiste, incarnée par Gramsci, sur la tombe duquel se recueille et invective en même

---

<sup>723</sup> P. P. Pasolini, « La posizione » [*Officina*, 1956], repris dans G. C. Ferretti, « *Officina* » : *cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*. Torino : Einaudi, 1975, p. 247 (notre traduction) : « *La crudezza e la durezza ideologico-tattica di Salinari e altri era viziata da quello che Lukács... chiama "prospettivismo". L'ingenua e illetterata (e anche burocratica) coazione teorica derivava dalla convinzione che una letteratura realistica dovesse fondarsi su quel "prospettivismo": mentre in una società come la nostra non può venire semplicemente rimosso, in nome di una salutare vista in prospettiva, anticipata, coatta, lo stato di crisi, di dolore, di divisione.* »

<sup>724</sup> Nous faisons ici référence au titre d'un essai de Pasolini : *Passione e ideologia* [1960].

<sup>725</sup> P.P. Pasolini, « Les Cendres de Gramsci » [1954], *Poésies : 1953-1964*. Trad. de l'italien par N. Castagné, R. de Ceccaty, J. Guidi [et ali.]. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1990 [155-166], p. 160.

temps le « je » poétique. Ce poème, selon les mots d'Asor Rosa, constitue « sans doute la première revendication, de la part d'un écrivain italien, du droit à demeurer dans l'idéologie et dans la politique selon un mode qui lui soit totalement propre, amoureux et désacralisant à la fois<sup>726</sup>. »

Contrairement à Vittorini qui cherchait à définir le mode d'être du littéraire *dans* la politique, Pasolini s'intéresse au mode d'être littéraire *du* politique. Dès lors ses recherches s'orientent dans la voie d'un renouvellement formel qui soit en même temps l'expression d'une exigence idéologique et morale, donnant ainsi naissance, sur les pages de la revue *Officina* qu'il fonde avec Francesco Leonetti et Roberto Roversi<sup>727</sup>, au mouvement du « neosperimentalismo », par ailleurs illustré par ses romans, *Les Ragazzi* et *Une vie violente*. Dans ces textes se mêlent intérêt presque « philologique » pour le dialecte et le parlé du prolétariat romain, idéalisation de cette classe sociale perçue comme détentrice des valeurs « authentiques » et, somme toute, un populisme qui n'est pas foncièrement différent de celui que la littérature dite « perspectiviste » proposait. Si une telle équivoque est encore possible, c'est que le « neosperimentalismo », tout en se déclarant extrêmement critique à l'égard du « perspectivisme » de la critique officielle communiste, n'en conteste pas le fondement essentiel, comme le note Asor Rosa : l'idée que la littérature est étroitement liée à la sphère du politique et du social. Pour le critique italien, le « neosperimentalismo » était « la formule intelligente, suggérée par le génie de Pasolini, avec laquelle on essayait de ménager la chèvre de l'engagement et les choux de l'autonomie littéraire<sup>728</sup> ». *Officina*, qui joua un rôle clé dans le débat littéraire italien de l'époque, se présentait ainsi comme une revue « à la fois de poésie et d'engagement », où, cependant, la médiation entre les deux termes n'était plus le fait d'un *diktat* politico-culturel émanant du parti communiste, mais d'un groupe intellectuel autonome.

Si Calvino intervient de temps à autre dans les pages d'*Officina*, c'est cependant dans le *Menabò di letteratura* qu'il poursuit sa réflexion sur les possibilités et les formes de l'engagement littéraire après la crise du néoréalisme, et notamment à travers deux articles restés célèbres, « Il mare dell'oggettività », en 1960 [« L'océan de l'objectivité »] et « La sfida al labirinto » en 1963 [« Le défi au labyrinthe »]. Partant du constat que « nous sommes en train de passer ou nous sommes passés à une culture où [la conscience, la volonté, le

---

<sup>726</sup> A. Asor Rosa, « Lo stato democratico e i partiti politici », *op. cit.*, p. 617.

<sup>727</sup> La publication d'*Officina*, « fascicule bimestriel de poésie » dura quatre ans, de 1955 à 1959.

<sup>728</sup> A. Asor Rosa, « Lo stato democratico e i partiti politici », *op. cit.*, p. 619.



jugement individuel] sont submergés par l'océan de l'objectivité, par le flux ininterrompu de ce qui existe<sup>729</sup> », Calvino exprime dans le premier texte son opposition à la « reddition inconditionnée à l'objectivité » qui correspond selon lui à « la crise de l'esprit révolutionnaire<sup>730</sup> ». Or c'est cet esprit auquel Calvino ne renonce pas et qu'il invite les écrivains à partager et à exprimer dans leurs œuvres :

De la littérature de l'objectivité à la littérature de la conscience : c'est ainsi que nous voudrions orienter notre lecture d'une zone considérable de la production créatrice d'aujourd'hui, tantôt en secondant, tantôt en contraignant l'intention des auteurs. [...] Et aujourd'hui le sentiment de la complexité de la totalité, le sentiment du fourmillant ou du touffu ou du bariolé ou du labyrinthique ou du stratifié, est nécessairement devenu complémentaire de la vision du monde qui se sert d'une exagération qui simplifie et schématise le réel. Mais le moment que nous voudrions voir jaillir de l'une comme de l'autre manière de comprendre la réalité est tout de même celui de la non-acceptation de la situation donnée, du sursaut actif et conscient, de la volonté d'opposition, de l'obstination sans illusions<sup>731</sup>.

La proposition de Calvino repose donc sur l'idée d'une réalité réformable, sur laquelle pourrait agir une « littérature de la conscience » : à l'instar de Barthes, Calvino place ici l'engagement à la source de l'œuvre, dans la conscience de l'écrivain qui s'oppose au monde tel qu'il est, et non dans sa réception par le lecteur. C'est encore de l'engagement, puisque cette littérature est qualifiée de « révolutionnaire », au sens où « est révolutionnaire celui qui n'accepte pas les données historiques et naturelles et veut les changer<sup>732</sup> », mais ce n'est plus de la littérature engagée.

Dans « Le défi au labyrinthe », qui fait référence au roman d'A. Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe* [1959], Calvino précise sa position à l'égard des poétiques qui donnent à lire le monde comme un labyrinthe et qui dominent la culture contemporaine :

L'espace non anthropocentrique que Robbe-Grillet présente nous apparaît comme un labyrinthe spatial d'objets auquel se superpose le labyrinthe temporel des données d'une histoire humaine. Cette forme du labyrinthe est aujourd'hui comme l'archétype des images littéraires du monde [...] : le labyrinthe de la connaissance phénoménologique du monde chez Butor, le labyrinthe de la concrétion et de la stratification linguistique chez Gadda, le

---

<sup>729</sup> I. Calvino, « L'océan de l'objectivité », *op. cit.*, p. 56.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 58.

labyrinthe des images culturelles d'une cosmogonie encore plus labyrinthe chez Borges<sup>733</sup>.

Face à cette littérature du labyrinthe, deux attitudes sont possibles, dont une seule peut vraiment se prêter à une forme d'engagement et, dès lors, est reconnue comme valable par Calvino, toujours attaché à la dimension morale de l'écriture : d'une part, « il y a la fascination du labyrinthe en tant que tel, de la perte dans le labyrinthe, de la représentation de cette absence d'issues comme véritable condition de l'homme » ; d'autre part, « il y a l'attitude aujourd'hui nécessaire pour affronter la complexité du réel, en refusant les visions simplistes qui ne font que confirmer nos habitudes de représentation du monde ». Cette attitude, qui se situe entre la reddition au labyrinthe et la reddition au monde tel qu'il est, consiste à élaborer « la carte la plus détaillée du labyrinthe<sup>734</sup> ». Non pas un plan de sortie, donc, qui serait un plan d'action, comme au temps de la littérature engagée, mais bien une carte, c'est-à-dire une représentation du monde à la fois fidèle et envisageable par l'homme, qui retranscrit le chaos du monde dans toute sa complexité sans exclure la possibilité d'un ordre qu'il revient au lecteur d'élaborer :

Ce que peut faire la littérature, c'est définir le meilleur moyen possible pour trouver l'issue, même si cette issue n'est rien d'autre que le passage d'un labyrinthe à l'autre. C'est le *défi au labyrinthe* que nous voulons sauver, une littérature du *défi au labyrinthe* dont nous voulons dégager le noyau et que nous voulons distinguer de la littérature de la reddition au labyrinthe<sup>735</sup>.

Au début des années 1960, Calvino croit encore, si ce n'est à la capacité de la littérature, et de la culture en général, à transformer le monde, du moins à « son pouvoir déterminant<sup>736</sup> ». Si le terme de « transformation » se suffit à lui seul, ce n'est pas le cas de l'adjectif « déterminant ». Déterminant pour qui, pour quoi ? Moins pour l'action dans le monde, avons-nous vu, que pour la représentation du monde. C'est donc bien dans la forme que l'écrivain donne au monde, dans et par son œuvre, que se situe désormais son engagement. Nous verrons dans les pages suivantes que cette démarche, élaborée par Calvino lui-même à partir d'une analyse sur les écrits de Robbe-Grillet et de « l'école du regard », est en partie celle des Nouveaux Romanciers français qui, contrairement à ce que laissent croire leurs déclarations polémiques contre l'héritage de l'engagement sartrien, non seulement

---

<sup>733</sup> I. Calvino, « Le défi au labyrinthe » [*Sfida al labirinto*, 1962], *Défis aux labyrinthes*, I, op. cit. [p. 101-116], p. 114.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 115-116.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 116.

n'évacuent ni l'histoire ni l'idéologie, mais encore proposent une nouvelle façon d'envisager leur rapport avec la littérature.

### 1.2.3 Les ambiguïtés du Nouveau Roman pré-sémiologique

En 1959, Calvino déplorait le fait que, contrairement à un collègue français qui, « quand on lui demand[ait] de parler de la littérature française », avait « une chose bien précise dont parler : le nouveau roman, l'école du regard » et pouvait ainsi « définir avec exactitude la théorie de l'école littéraire à laquelle il apparten[ait] », lui avait en revanche affaire avec un paysage littéraire italien éclaté qui lui rendait la tâche bien plus difficile<sup>737</sup>. Or il semble que le Nouveau Roman n'ait pas donné lieu à une définition unique et qu'il ne puisse être que difficilement assimilé à une école : non seulement parce que le programme du Nouveau Roman s'apparenta longtemps à un catalogue des refus<sup>738</sup> avant de présenter un contenu positif, mais encore parce que l'identité et le nombre de ses membres a toujours été fluctuante et source d'interrogations. En outre, il est important de rappeler le rôle que joua la critique dans la diffusion, voire l'élaboration, de l'étiquette « Nouveau Roman » appliquée à un certain nombre d'œuvres parues entre 1950 et 1960, et qui ne fut pas le fruit d'une auto-désignation des intéressés. Comme le souligne Nelly Wolf, l'apparition du terme « ne coïncide pas avec l'apparition des néo-romanciers – ou supposés tels – ni avec la publication des œuvres qui seront estampillées comme telles. L'appellation sert à créer ce qu'elle nomme<sup>739</sup> ». C'est donc, pour reprendre l'expression de P. Bourdieu, une « notion classificatoire<sup>740</sup> », qui n'aurait, selon N. Woolf, aucun contenu objectif certain, mais une fonction performative : « avec le recul, le Nouveau Roman apparaît comme une formule mise au point par des critiques de revue<sup>741</sup>, avalisée par une maison d'édition [les Editions de Minuit], et reprise en dernier lieu par les écrivains concernés. Le Nouveau Roman est comme

---

<sup>737</sup> I. Calvino, « Trois courants du roman italien d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 63.

<sup>738</sup> Claude Simon retiendra encore ce type de définition de préférence à toute autre, confiant à *La Nouvelle critique* (juin-juillet 1977) que ce qui unissait les Nouveaux Romanciers, c'était une série de négations, et que s'il y avait un commun accord, c'était pour rejeter un certain roman sur le thème du « non, ce n'est plus possible, c'est à grincer des dents » (cité dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*. Paris : Seuil, « Les contemporains », 1988, p. 159).

<sup>739</sup> N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>740</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>741</sup> C'est la revue *Esprit* qui, en consacrant en juillet 1958 un numéro entier au Nouveau Roman, officialise l'expression, déjà employée par Emile Henriot dans un article consacré à *La Jalousie* d'A. Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute (« Le nouveau roman », *Le Monde*, 22 mai 1957).

la Bonne Nouvelle : un effet d'annonce. Il est issu d'une annonce qui en l'annonçant l'a fait exister<sup>742</sup> ».

Si c'est entre 1956 et 1959 que s'impose le label « Nouveau Roman », c'est dès 1954 pourtant que s'opèrent les premiers rapprochements entre futurs Nouveaux Romanciers et que se dessinent, relevés par les critiques, les contours d'une nouvelle pratique littéraire. Les deux articles de Barthes, « Littérature objective » et « Littérature littérale », parus dans la revue *Critique* en 1954 et 1955<sup>743</sup>, contribuent autant à faire connaître les œuvres de Robbe-Grillet qu'à élaborer le concept du Nouveau Roman. Il est frappant de relever l'influence qu'a exercée la critique sur l'écrivain, aussi bien dans ses écrits théoriques que dans la suite de sa création : Robbe-Grillet, dans son essai *Pour un nouveau roman*, publié en 1963 mais reprenant des articles publiés dès 1956, utilise parfois mot pour mot les expressions que Barthes a employées au sujet des *Gommes* dans « Littérature objective » et à propos du *Voyeur* dans « Littérature littérale » et N. Wolf souligne le fait que Robbe-Grillet donne à son deuxième roman un titre « optique » – *Le Voyeur* – un an après que Barthes eut insisté sur l'importance de la vue comme « ordre unique de saisie » à l'œuvre dans *Les Gommes*. « Tout se passe comme si à force de reconnaissance et de réassurance mutuelles, [auteurs et commentateurs] définissent dans leur dialogue l'objet de leur dialogue lui-même. En 1956-1957, ils se demandent tacitement et réciproquement d'identifier cet objet. L'article de Robbe-Grillet [« Une voie pour le roman futur », publié en 1956 dans *La Nouvelle NRF* et repris dans *Pour un nouveau roman*] est clair à ce sujet : je décris le roman futur ; dites-moi qu'il existe »<sup>744</sup>.

Ce qui nous intéresse alors, c'est de voir comment le Nouveau Roman reprend à son compte et traduit cet engagement par la forme défini par Barthes comme le seul engagement littéraire possible et, qui, selon notre hypothèse, signe autant la condamnation de la littérature engagée que la persistance de la notion d'engagement littéraire. Nous nous intéresserons alors principalement, dans les pages qui suivent, à la première phase de l'expérimentation néo-romanesque, telle qu'elle fut définie lors du colloque de Cerisy en 1971, par Renato Barilli et

---

<sup>742</sup> N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, op. cit., p. 15.

<sup>743</sup> Ces articles sont repris dans R. Barthes, *Essais critiques*, op. cit. : « Littérature objective », p. 32-43 ; « Littérature littérale », p. 66-73.

<sup>744</sup> N. Wolf, op. cit., p. 26.

Denis Saint-Jacques<sup>745</sup> : la phase du Nouveau Roman phénoménologique, qui laissa ensuite la place au Nouveau Roman sémiologique, au début des années 1960. N. Wolf propose de substituer à l'expression de « Nouveau Roman phénoménologique » celle de « Nouveau Roman présémiologique », pour bien souligner que « le Nouveau Roman est devenu le Nouveau Roman pour ne pas avoir à être le roman de l'existentialisme<sup>746</sup> ».

L'équivoque était possible, en effet : la littérature objective de Robbe-Grillet repose bien sur la notion d'un « être-là » des objets, dont l'existence est indépendante de la conscience et de l'écrivain. Mais les critiques, sauf exception, comme les auteurs, se gardèrent bien d'afficher une définition existentialiste au Nouveau Roman, et cela pour au moins deux raisons : d'une part, revendiquer une filiation à Sartre revenait à affaiblir le caractère novateur du Nouveau Roman, qui lui servit longtemps d'unique critère de reconnaissance. D'autre part, c'était semer le doute sur le refus affiché de la part des Nouveaux Romanciers de la littérature engagée telle que l'avait définie le philosophe existentialiste.

Le Nouveau Roman adopte donc, par le biais du « front du refus » qui suit le sillon dessiné par Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (1950), une posture d'avant-garde, qui entend faire table rase du passé, et plus particulièrement de la tradition littéraire. Or on s'aperçoit vite que cette tradition, telle que l'évoquent Robbe-Grillet, mais aussi N. Sarraute et Cl. Simon<sup>747</sup>, relève davantage de la caricature, tout se passant comme si « les théoriciens du front du refus reconstituaient de toutes pièces mais sur un mode parfaitement hallucinatoire une tradition et des techniques romanesques calamiteuses, à la seule fin d'offrir au Nouveau Roman un repoussoir qui, par comparaison et opposition, le délimiterait<sup>748</sup> ». En outre, comme tout avant-garde qui se veut radicalement innovatrice, les Nouveaux Romanciers ne semblent guère préoccupés de reconnaître les audaces des générations qui les ont précédés, notamment celles de l'entre-deux-guerres.

---

<sup>745</sup> R. Barilli, « Nouveau Roman : aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque ? » et D. Saint-Jacques, « Le lecteur du Nouveau Roman » dans J. Ricardou et F. Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui / 1. Problèmes généraux*. Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Paris : Union Générale des Écrivains (UGE), « 10/18 », 1972.

<sup>746</sup> N. Wolf, *op. cit.*, p. 35.

<sup>747</sup> Nous renvoyons à : A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* ; N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit.* ; intervention de Cl. Simon dans J. Ricardou et F. Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui / 2. Pratiques*. Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Paris : UGE, « 10/18 », 1972, p. 74-76.

<sup>748</sup> N. Wolf, *op. cit.*, p. 42.

Si les invectives des Nouveaux Romanciers n'épargnent ni Balzac ni Stendhal, c'est bien la tradition la plus récente, celle de la littérature engagée, contre laquelle se dresse plus particulièrement le Nouveau Roman : aux côtés du « personnage », de « l'histoire », entendue au sens d'intrigue, de « la forme et du contenu », « l'engagement » figure en bonne place dans la liste que Robbe-Grillet dresse des « notions périmées » en 1957. Ce qu'il attaque alors, ce n'est pas seulement le réalisme socialiste, dont il blâme le manichéisme et l'esthétique conservatrice, « bourgeoise », mais aussi l'engagement tel que Sartre a tenté de l'extraire de « l'esprit de propagande » : « Sartre, qui avait vu le danger de cette littérature moralisatrice, avait prêché pour une littérature morale, qui prétendait seulement éveiller les consciences politiques en posant les problèmes de notre société, mais qui aurait échappé à l'esprit de propagande en rétablissant le lecteur dans sa liberté<sup>749</sup> ». Or cet engagement-là, dont Robbe-Grillet ne méconnaît pas la louable intention, s'avère une « utopie » : « dès lors qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître<sup>750</sup> ». Robbe-Grillet définit alors, en des termes que Barthes ne renierait pas, un engagement spécifiquement littéraire : « au lieu d'être de nature politique, l'engagement, c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur<sup>751</sup> ».

Là encore, c'est bien un déplacement de la notion d'engagement qui s'opère, et non sa négation, tant il est vrai que Robbe-Grillet conclut son article sur l'idée d'un lien possible (mais non plus exigé, c'est là toute la différence) entre littérature et révolution : « c'est là, pour [l'écrivain] la seule chance de demeurer artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose – peut-être même à la révolution<sup>752</sup> ».

La révolution, même différée, même en tant qu'objectif secondaire de la littérature, constitue toujours l'horizon de cette dernière, et le Nouveau Roman, dans sa première phase, est « plein d'idéologie, c'est-à-dire d'interprétations du monde à des fins normatives ou évaluatives<sup>753</sup> » : on oublie souvent que Robbe-Grillet a débuté dans le roman par une fable politique, *Le Régicide* (1949) et que les *Gommes* suivent cette trace, évoquant un complot

---

<sup>749</sup> A. Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » [1957], *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 38.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>751</sup> *Ibid.*

<sup>752</sup> *Ibid.*

<sup>753</sup> N. Wolf, op. cit., p. 144.

contre le pouvoir, une secte terroriste assassinant des personnalités afin d'affaiblir le gouvernement. De même, Claude Ollier, dans *Le maintien de l'ordre* (1961), tout en cherchant à expurger son récit des procédés évaluatifs et en ne mentionnant pas une seule fois les mots « Algérie », « indépendance » ou les sigles du FLN ou de l'OAS, évoque des faits qu'un lecteur tant soit peu averti – et qui ne l'était pas en 1961 ? – lira comme une critique de la colonisation. Les premières œuvres de M. Duras, de *Barrage contre le pacifique* (1958), qui dénonce la collusion entre l'administration coloniale et les grands propriétaires européens, à *Moderato cantabile* (1958), où les allusions à la lutte des classes sont bien présentes, ont aussi partie liée avec la politique et l'idéologie.

L'œuvre de Cl. Simon, traversée par l'histoire et l'inquiétude de l'histoire bien au-delà de la première phase du Nouveau Roman, mériterait sans doute un traitement à part, que nous ne pouvons développer dans le cadre de ce travail. Retenons pour l'instant qu'elle procède à une problématisation de l'écriture de l'histoire et à une radicale remise en question du sens de celle-ci, comme des récits qui prétendent le lui attribuer, qui creuse encore davantage l'écart entre la parole assertive de l'engagement sartrien et la parole interrogative que l'on définit alors comme celle de la littérature. Et pourtant, Simon est aussi l'un des rares Nouveaux Romanciers à évoquer le génocide des juifs dans *La Route des Flandres* (1960), Blum n'étant en 1940 qu'un futur « petit juif » mort parmi des millions<sup>754</sup> et à placer au cœur de son œuvre l'histoire, fût-ce pour en souligner le non-sens<sup>755</sup>.

Le Nouveau Roman à ses débuts a donc bien un contenu et un horizon ouvert sur le politique et l'idéologique : seulement, il met tout en œuvre pour couvrir ce sens, et c'est pourquoi on peut parler, plus que d' « indifférence au contenu » de « combat au contenu<sup>756</sup> ». Ce n'est que vers le milieu des années soixante que le Nouveau Roman, encouragé par la Nouvelle Critique, trouvera le moyen de se passer du contenu, en prétendant s'engendrer tout seul à partir de ses structures internes. Mais sans abandonner pour autant, comme nous le démontrerons dans les pages suivantes, l'horizon révolutionnaire.

---

<sup>754</sup> Cl. Simon, *La Route des Flandres*. Paris : Minuit, 1960, p. 176.

<sup>755</sup> Le rapport complexe que l'œuvre de Cl. Simon entretient avec l'Histoire a fait l'objet de nombreuses études depuis quelques années. Nous renvoyons notamment à : L. Dällenbach, *Claude Simon, op. cit.* ; Mireille Calle-Gruber (dir.), *Claude Simon : chemins de la mémoire*. Sainte-Foye (Québec) : Le Griffon d'argile / Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 1993 ; D. Viart, *Une mémoire inquiète : « La Route des Flandres »*. Paris : PUF, « Écrivains », 1997 ; J.-F. Hamel, « La poétique d'Orphée. Les révolutions de la mémoire historique chez Claude Simon », dans *Revenances de l'histoire, op. cit.*, p. 175-210.

<sup>756</sup> N. Wolf, *Une littérature sans histoire, op. cit.*, p. 143.

## 1.3 La résurgence des avant-gardes

### 1.3.1 La révolution du et par le langage : le Nouveau Roman sémiologique, Tel Quel, écriture textuelle...

En 1964, un débat est organisé par *Clarté*, journal de l'Union des Étudiants Communistes à la Mutualité de Paris, sur le thème « Que peut la littérature ?<sup>757</sup> ». Y sont invités à débattre des écrivains aussi différents que Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou et Jorge Semprun. Ce débat retient notre attention en ce qu'il constitue un véritable état des lieux quant à la question des possibilités et des moyens d'intervention de la littérature dans le monde, telle qu'elle se formule au lendemain de l'« âge d'or » de la littérature engagée. Les réponses apportées par les différents auteurs dessinent autant de voies qui ont été, sont ou seront exploitées pour penser les rapports entre la littérature et la *polis*, faisant alors de cette réunion, plus encore qu'un instantané du débat littéraire en 1964, l'expression d'un « moment des forces qui traversent, auront traversé les choix esthétiques du siècle<sup>758</sup> ».

Arrêtons-nous d'abord au titre même du débat : il ne s'agit plus, comme le faisait Sartre, d'interroger l'être, l'identité ou l'essence de la littérature (*Qu'est-ce que la littérature ?*) mais bien de questionner ses pouvoirs. Comme le souligne Mireille Calle-Gruber, cela revient à « donner d'emblée à la réflexion les moyens de prendre en compte la solidarité qui articule immanquablement l'essence de la littérature *avec* l'intelligence des fonctionnements de l'écriture ; les exigences d'un texte attentif aux dispositifs qui constituent son économie interne *avec* la production de ses effets les plus incalculables<sup>759</sup> ». Autrement dit, c'est intégrer au débat aussi bien l'idée d'une autonomie du littéraire, en vertu de laquelle tout discours sur les rapports entre la littérature et le monde passe nécessairement par un discours sur la littérature elle-même, que la conscience du caractère nécessairement « manqué » de l'engagement, qui prétend davantage qu'il ne peut. C'est aussi donner comme définitivement révolue l'ère de cette autre voie de l'engagement qu'a constitué le réalisme socialiste. Si Y. Buin, animateur du débat et rédacteur de la revue communiste *Clarté*, évoque

---

<sup>757</sup> Y. Buin (dir.), *Que peut la littérature ?*, Paris : UGE, « 10/18 », 1965.

<sup>758</sup> M. Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, ou les repentirs de la littérature*. Paris : Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 10.

<sup>759</sup> *Ibid.*



« le temps de Staline et de son épigone Jdanov », où « l'art se réduisait à l'idéologie qui elle-même se réduisait à la politique », c'est pour dire aussitôt que « la jeunesse [communiste] n'en veut plus »<sup>760</sup>.

Sartre et Beauvoir interviennent en tant que représentants de la littérature engagée, et il est remarquable de noter combien les termes employés en 1964 sont proches de ceux utilisés en 1948. Pour S. de Beauvoir, la littérature est une activité exercée par les hommes pour les hommes, dont le but est de dévoiler le monde où nous vivons. Il n'est pas nécessaire que la littérature parle strictement de l'univers social, précise Sartre, il suffit qu'elle parle de l'homme qui est dans cet univers et qui y effectue la libre saisie des significations. En somme, la littérature est un humanisme, en ce qu'elle sert de *médium* entre les hommes et qu'elle est expérience de la liberté, et elle reste avant tout communication. On le voit, le discours n'a guère changé depuis *Qu'est-ce que la littérature ?*, si ce n'est que la notion de « style » y acquiert une place plus importante, en tant qu'elle relaie la vision du monde de l'auteur en situation et qu'elle se fait ainsi instrument de communication : « En fait », reconnaît S. de Beauvoir, « nous accordons beaucoup plus d'importance au langage qu'on ne le dit parfois ; il n'y a pas de littérature s'il n'y a pas une voix, donc un langage qui porte la marque de quelqu'un »<sup>761</sup>.

Si la voix de « l'art pour l'art » se fait entendre à travers l'intervention d'Y. Berger, pour qui l'écrivain travaille « contre le réel et de façon à l'oublier »<sup>762</sup>, et que J. Semprun en appelle à la force de « scandale » de la littérature, à son pouvoir essentiel de contestation, deux autres positions s'affirment, destinées à un beau succès durant les décennies suivantes : celle de J. Ricardou, auteur et critique du « Nouveau Roman » et J.-P. Faye, collaborateur de l'équipe *Tel Quel* à l'époque et futur fondateur du groupe « Change »<sup>763</sup>. Le premier dit rejeter aussi bien « l'art pour l'art » que « l'art pour l'homme »<sup>764</sup>, c'est-à-dire la littérature engagée à laquelle il s'oppose frontalement, discutant presque point par point la théorie sartrienne exposée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et en se réclamant à plusieurs reprises des analyses de Barthes<sup>765</sup>. Ce que peut la littérature, affirme J. Ricardou, c'est donner à lire et à décrire, et ces actes de langage font surgir un monde nouveau. En s'affichant en tant qu'art, la littérature

---

<sup>760</sup> Y. Buin, « Présentation du débat », *Que peut la littérature ?*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>761</sup> S. de Beauvoir, *Que peut la littérature ?*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>763</sup> J.-P. Faye fonde le Collectif « Change » en juin 1968.

<sup>764</sup> J.-P. Faye, *Que peut la littérature ?*, *op. cit.*, p. 57

<sup>765</sup> J. Ricardou renvoie en effet plus ou moins explicitement aux articles célèbres de Barthes, « Écrivains et écrivains », et « Écrire, verbe intransitif », « La réponse de Kafka ».

ne cache plus la main qui travaille et, davantage, elle enseigne à lire et à écrire. Elle est ainsi le lieu d'émancipation de l'humain car cette émancipation ne peut advenir que dans la langue.

Pour J.-P Faye, la question qui s'attache à la littérature est : « Que faire ? » Rappelant que le récit épique et celui tragique débutent ainsi, il avance que le roman ne peut qu'essayer de répondre à la question dont il est né. Par suite, il incombe à la littérature d'élaborer les relations d'incertitude qui nourrissent ses facultés de faire signe. « La littérature (ou le récit) sans doute ne peut rien – sinon montrer, justement, comment les signes nus sont parlés. Et par quels signes s'annonce [...] la réalité où nous sommes, qui est désormais et de plus en plus, et à chaque jour plus dangereusement, une réalité parlée. La littérature ? C'est pouvoir dire par quels signes notre réalité vient vers nous<sup>766</sup>. »

On remarque que chez tous les auteurs, le souci de la langue est constant. Mais sans doute l'est-il particulièrement chez J. Ricardou et J.-P. Faye, qui s'emploient à faire de celle-ci le lieu même des pouvoirs de la littérature, à la fois son moyen d'action et le contenu de son action. On peut donc bien encore parler d'un engagement, si ce n'est de l'écrivain, du moins de la littérature : c'est dans ce sens que vont les propos de Barthes dans *Le Bruissement de la langue* au sujet de l'écriture qui, refusant d'arrêter le sens, est « révolutionnaire<sup>767</sup> », ou encore les déclarations des Nouveaux Romanciers sur la force de subversion de leur art scriptural. Rappelons également que le groupe *Tel Quel*, mouvement circonscrit entre la première livraison de la revue éponyme, en mars 1960 et la dernière à l'hiver 1982, est de fait un mouvement littéraire – une des dernières expressions de l'avant-garde littéraire française – dont les membres revendiquent leur positionnement idéologique<sup>768</sup>.

Sans prétendre dresser un panorama exhaustif des mouvements littéraires et critiques qui se développèrent dans les années soixante et soixante-dix, nous nous concentrerons sur les manifestations qui nous paraissent emblématiques de ce nouvel engagement dans la langue qui constitue bien la pierre de touche de ces formalismes révolutionnaires : le Nouveau Roman sémiologique, le groupe *Tel Quel* et bien sûr la pensée barthésienne, caisse de

---

<sup>766</sup> J.-P. Faye, *Que peut la littérature ?*, op. cit., p. 72.

<sup>767</sup> R. Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue*, op. cit. [p. 63-69], p. 68.

<sup>768</sup> Nous renvoyons pour l'histoire de *Tel Quel* à P. Forest, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*. Paris : Seuil, 1995.

résonance et de formulation des courants linguistiques, structuralistes et sémiologiques de l'époque<sup>769</sup>.

C'est par l'intermédiaire du groupe et de la revue *Tel Quel*, fondée en 1960 par Philippe Sollers, Jean-René Huguenin et Jean-Edern Hallier, que le Nouveau Roman va être lié au structuralisme et connaître une politisation plus ou moins analogue, que tous les Nouveaux Romanciers n'accepteront d'ailleurs pas. Dès l'automne 1962, *Tel Quel* accueille un texte de G. Genette (« Une poétique structurale ? »), publie un entretien avec Barthes<sup>770</sup> et, dans le numéro suivant, un article de Genette sur Robbe-Grillet<sup>771</sup>. C'est aussi dans *Tel Quel* que J. Ricardou, membre du comité de rédaction à partir de 1963, fait paraître certains articles qui seront collectés ensuite dans *Problèmes du nouveau roman*, en 1967<sup>772</sup>. Outre ce dialogue noué, directement ou indirectement, par l'intermédiaire de *Tel Quel* entre le Nouveau Roman et la nouvelle critique structuraliste, l'apparition des noms de Foucault, Kristeva, Derrida, dans les sommaires de la revue, ainsi que dans les titres de la collection « Tel Quel », achève de repositionner le Nouveau Roman dans un environnement structuraliste. Le contact avec la critique structuraliste, comme le note N. Wolf, « donne au Nouveau Roman un second souffle. Allié et précurseur des “révolutions signifiantes”, il échappe à la lame de fond qui emporte, autour de mai 68, toutes les séquelles idéologiques et esthétiques de l'après-guerre<sup>773</sup> ». Mais ce second souffle est à double tranchant, la dynamique propre du groupe *Tel Quel* imposant au Nouveau Roman une sorte de course à la surenchère formaliste.

Le postulat fondamental du néoformalisme critique est contenu dans la célèbre formule de J. Ricardou, selon laquelle « le roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture<sup>774</sup> ». Autour de cette affirmation principielle s'organise le procès du réalisme, du référent, du sens et du signifié, tous contestés dans leur capacité à déterminer la spécificité et à expliquer le mode de fonctionnement d'un texte littéraire. Car il est désormais établi que le langage étant « l'être de la littérature, son monde même », « toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire, et non plus dans celui de “penser”, de “peindre”, de “raconter”, de “sentir”<sup>775</sup> ». Dès lors, c'est bien le langage qui constitue la dimension éthique

---

<sup>769</sup> Dans la seconde moitié des années soixante, Barthes procède à une refonte de son système personnel : abandonnant son projet d'une linguistique du récit, il se tourne vers une nouvelle approche de la littérature, qui gravite autour de la notion de texte telle qu'elle apparaît chez J. Kristeva et dont le livre *S/Z* (1970) témoigne.

<sup>770</sup> *Tel Quel*, n°7, automne 1962.

<sup>771</sup> *Tel Quel*, n°8, hiver 1962.

<sup>772</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1967.

<sup>773</sup> N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, op. cit., p. 78.

<sup>774</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 46.

<sup>775</sup> R. Barthes, « De la science à la littérature » [1967], *Le bruissement de la langue*, op. cit. [p. 11-19], p. 13.

ou politique de la littérature, comme le note Barthes : « éthiquement, c'est par la seule traversée du langage que la littérature poursuit l'ébranlement des concepts essentiels de notre culture, au premier rang desquels celui de "réel". Politiquement, c'est en professant et illustrant qu'aucun langage n'est innocent, c'est en pratiquant ce que l'on pourrait appeler le "langage intégral", que la littérature est révolutionnaire <sup>776</sup> ».

Raymond Jean, lors du Colloque de Cerisy consacré au Nouveau Roman en 1971, ne dira pas autre chose, soulignant que, contrairement à ce que l'on peut entendre dire le Nouveau Roman n'est pas un pur formalisme qui aurait relégué « l'homme, l'histoire et la signification au rebut des vieux préjugés littéraires <sup>777</sup> », mais aurait une dimension politique. Toutefois, à l'instar de la définition barthésienne, il s'agit d'une action politique qui passe par le langage et porte en même temps sur lui : « la fonction politique du Nouveau Roman réside à la fois dans le pouvoir qu'ont certains livres de rendre lisibles le contexte idéologique où ils s'inscrivent, la société qui les produit, et dans la force de subversion (de négation des valeurs littéraires admises) de leur écriture <sup>778</sup> ».

Le formalisme affiché des Nouveaux Romanciers comporte ainsi un aspect proprement politique, révolutionnaire, comme le souligne J. Ricardou, dans la mesure où, attirant l'attention du lecteur sur le caractère forcément construit du langage, jamais « innocent », il permet de « mieux comprendre les mécanismes de fabrication des divers discours idéologiques dont [les lecteurs] sont bombardés <sup>779</sup> ». Mais l'écriture formaliste ne se contente pas de dévoiler l'illusion de transparence dont se pare le langage de la société. Elle s'attaque aussi à la prétention plus générale de celle-ci de constituer un monde acceptable pour l'homme, en ébranlant le système de représentations qui la fonde :

Le Nouveau Roman illustre une recherche dans laquelle la parole romanesque se refuse à glisser confortablement sur la réalité pour instaurer au contraire, dans un relatif inconfort, des formes productrices de sens et de signes et un langage qui, face à un système de représentation lié à une organisation sociale donnée, laisse percevoir la possibilité d'autre chose, d'un ordre différent <sup>780</sup> .

---

<sup>776</sup> *Ibid.*

<sup>777</sup> R. Jean, « Politique et Nouveau roman », dans J. Ricardou et F. Van Rossum Guyon (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui / I. Problèmes généraux*, *op. cit.*, p. 363.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>779</sup> J. Ricardou, *Nouveau roman : hier, aujourd'hui / I. Problèmes généraux*, *op. cit.*, p. 380.

<sup>780</sup> R. Jean, « Politique et Nouveau roman », *op. cit.*, p. 369.

C'est donc bien au niveau du sens, des représentations qu'une société produit sur elle-même que l'écriture formaliste entend avoir un impact politique : c'est en changeant l'univers des formes que la société, à son tour, peut se déformer et se réformer, et c'est bien en ce sens qu'il faut comprendre la phrase de Michel Butor : « on ne peut faire plus pour le changement d'une société que d'inventer de nouveaux genres littéraires<sup>781</sup> ». Barthes l'avait bien compris qui, dans l'article qu'il consacre à *Mobiles*, avance que Butor, portant atteinte par ce roman composé de citations, phrases, extraits de presse, « à l'idée même de Livre », a finalement questionné la « possibilité du monde, ou, pour parler d'une façon plus leibnizienne, sa compossibilité<sup>782</sup> ».

On le voit, c'est toujours en tant qu'elle interroge le monde, et non pas en tant qu'elle affirme la possibilité d'un autre monde, que la littérature peut avoir une dimension politique, et plus précisément subversive, comme le soulignait Françoise Van Rossum-Guyon à la fin du colloque de 1971 : « il s'agit non seulement de ne pas être récupérés par l'idéologie régnante, mais encore de la renverser. C'est dans une perspective révolutionnaire qu'il faut situer les "révolutions minuscules", à première vue purement formelles, qui se réalisent au niveau des textes<sup>783</sup> ».

C'est bien dans cette perspective que Barthes développe deux notions qui ont eu un grand retentissement : la « mort de l'auteur » et la substitution de « l'œuvre » par « le texte ». On sait qu'à l'auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature par Mallarmé, Valéry, Proust, le surréalisme et enfin la linguistique, pour laquelle « l'auteur n'est jamais plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je*<sup>784</sup> ». L'« auteur » cède donc la place au « scripteur », qui n'est jamais qu'un « sujet » au sens grammatical, un être de papier, non une « personne » au sens psychologique. Mais la notion de la mort de l'auteur, avant même que d'être un énoncé littéraire, s'inscrit dans un discours idéologique, en ce qu'elle présuppose une conception de l'auteur comme « individu » – « l'auteur est un personnage moderne produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen-Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la

---

<sup>781</sup> Entretien de Michel Butor avec Michel Launay, *Le Creu*, n°6, premier trimestre 1978, cité dans Yehuda Lancry, *Michel Butor ou la résistance*. Paris : Lattès, 1994, p. 76.

<sup>782</sup> R. Barthes, « Littérature et discontinu » [1962], *Essais critiques*, op. cit. [p. 181-193], p. 193.

<sup>783</sup> Françoise Van Rossum-Guyon, « Conclusion », *Nouveau roman : hier, aujourd'hui / 1. Problèmes généraux*, op. cit., p. 405.

<sup>784</sup> R. Barthes, « La mort de l'auteur », op. cit., p. 66.

foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu<sup>785</sup> »<sup>786</sup> – et qu'elle donne lieu à une libération du sens qui est elle aussi d'ordre idéologique :

L'Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifiant dernier, c'est fermer l'écriture [...]. L'écriture procède à une exemption systématique du sens. Par-là, la littérature [...] en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement *révolutionnaire*, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi<sup>787</sup>.

Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler que Barthes publie son article en 1968 et que le renversement de l'auteur, qui par ailleurs signale le passage du structuralisme systématique au post structuralisme déconstructeur, s'inscrit dans un contexte social de rébellion anti-autoritaire.

Le « Texte », par opposition à l'œuvre, se définit, lui aussi, en termes idéologiques : entendu comme « ce qui se porte à la limite des règles de l'énonciation (la rationalité, la lisibilité, etc.) », le Texte « essaie de se placer exactement *derrière* la limite de la *doxa* » et, en cela, déstabilise « l'opinion courante, constitutive de nos sociétés démocratiques, puissamment aidée par les communications de masse », laquelle est précisément « définie par ses limites, son énergie d'exclusion, sa *censure*<sup>788</sup> ». Mais le « Texte » n'assume pas qu'un pouvoir négatif de déstabilisation : il possède également un versant positif, qui relève de l'utopie, celle d'un monde où les langages seraient transparents et égaux : « ordre du signifiant, le Texte participe à sa manière d'une utopie sociale ; avant l'histoire (à supposer que celle-ci ne choisisse pas la barbarie), le Texte accomplit sinon la transparence des rapports sociaux, du moins celle des rapports de langage : il est l'espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent<sup>789</sup> ».

Deux éléments sont importants à retenir : d'une part, et c'est là un trait propre à l'époque formaliste, Barthes établit une stricte coïncidence entre « Texte » – ou plutôt théorie

---

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>786</sup> Rappelons qu'un an plus tard, en 1969, M. Foucault, dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », se recommandant de la littérature moderne qui aurait vu peu à peu l'effacement de l'auteur, définit lui aussi la « fonction auteur » comme une construction historique et idéologique (repris dans M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, I. 1954-1969*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 789-821.)

<sup>787</sup> R. Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 68. Nous soulignons.

<sup>788</sup> R. Barthes, « De l'œuvre au texte » [1971], *Le Bruissement de la langue, op. cit.* [p. 71-80], p. 74.

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 79.

du « Texte »— et utopie : le « Texte », tel que Barthes le définit sur le plan théorique est, *déjà*, la réalisation d'un monde libre, désaliéné, égalitaire, où tous les langages sont entendus et se valent ; d'autre part, Barthes ne peut s'empêcher d'esquisser l'horizon historique d'une révolution sociale et politique dont le « Texte » serait, ou pourrait être, anticipateur. Il semble alors que, fondamentalement, le propos de Barthes sur ce point n'ait pas vraiment changé depuis le *Degré zéro de l'écriture*, où la « littérature » (on ne parlait pas encore de « Texte ») apparaissait comme « l'Utopie du langage »<sup>790</sup>. Et pourtant, une différence existe, et de taille : en 1953, Barthes diagnostiquait une « impasse de la littérature » étroitement liée à une « impasse de la société », en vertu de laquelle il ne pouvait y avoir de langage universel en dehors d'une universalité concrète du monde civil. Autrement dit, il faisait dépendre la possibilité d'une communication libre de la réussite d'une révolution dans l'histoire. En 1971, il laisse au contraire entendre ceci : qu'il y ait ou non révolution, qu'elle ait lieu demain ou après-demain, c'est *aujourd'hui* que le « Texte » se présente comme une utopie qu'il revient à l'écrivain de mettre en pratique dans son écriture. Le lien d'équivalence est clair : si la théorie du « Texte » est une utopie sociale, la pratique de l'écrivain est potentiellement, ici et maintenant, révolutionnaire. En ce sens, Barthes confère autant un immanentisme révolutionnaire à l'œuvre qu'une actualité à la révolution, qui dépend moins de l'évolution ultérieure de la société que du geste de l'écrivain. Ce n'est plus le temps historique, mais bien le temps de l'écriture, dont Barthes avait déjà dit qu'il n'était pas un temps diachronique, évolutif, mais « opératoire<sup>791</sup> » – qui est chargé d'accomplir la révolution.

Les Nouveaux Romanciers, qui revendiquent une conception de la littérature comme « production », et non plus comme « représentation, expression et communication<sup>792</sup> » font eux aussi du texte, à l'instar de Barthes, le lieu d'une révolution immanente et immédiate qui distingue clairement la littérature engagée, selon laquelle l'écrivain s'engage *par* la littérature en vue d'une révolution sociale et politique qui s'accomplira dans le temps historique, de

---

<sup>790</sup> R. Barthes, « L'Utopie du langage », *op. cit.*, p. 67.

<sup>791</sup> R. Barthes, « Préface » [1963], *Essais critiques*, *op. cit.* [p. 11-21], p. 12 : « [...] l'écriture est une activité ; du point de vue de celui qui écrit, elle s'épuise dans une suite d'opérations pratiques ; le temps de l'écrivain est un temps opératoire, et non un temps historique, il n'a qu'un rapport ambigu avec le temps évolutif des idées, dont il ne partage pas le mouvement. »

<sup>792</sup> F. Van Rossum-Guyon estime que ce qui réunit avant tout les Nouveaux Romanciers, c'est « une conception nouvelle de la littérature comme production », qui rompt avec « la conception traditionnelle de la littérature comme représentation, expression et communication » : « À la représentation d'un monde préalable (réel) se substitue la production d'un monde (fictif), à l'expression d'une individualité, la construction d'un texte suivant des règles et à la communication d'un message, l'incitation à jouer avec le sens » (« Conclusion », *Nouveau roman : hier, aujourd'hui / 1. Problèmes généraux*, *op. cit.*, p. 405).

l'engagement formaliste, selon lequel l'écrivain accomplit une révolution *dans* la littérature, c'est-à-dire dans le temps même de l'écriture.

On a déjà parlé des liens étroits qui unissaient le Nouveau Roman à la critique, notamment par l'intermédiaire de la revue *Tel Quel*. Or celle-ci, au fil des années 1960, pratiquant « une surenchère volontiers terroriste », transforme les suggestions venues de l'horizon critique en véritables « injonctions<sup>793</sup> », provoquant une véritable crise chez les Nouveaux Romanciers qui acceptent plus ou moins de s'aligner sur les positions de *Tel Quel*. La rupture intervient à l'occasion du bref article que Sollers consacre à l'été 1964 à *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet. Reprenant certaines des critiques formulées par Barthes à l'encontre de celui-ci, Sollers dénonce la façon désinvolte avec laquelle l'auteur est passé de la théorie d'un « réalisme objectif » à celle d'un « réalisme subjectif », qui ouvre la voie à toutes les régressions littéraires<sup>794</sup>. Dès lors, le Nouveau Roman se voit peu à peu dénigré, puis explicitement condamné par *Tel Quel*, au motif de son manque d'audace esthétique, qui, selon P. Sollers, dénote une « idéologie [...] très conventionnelle, psychologiste, positive ou technocratique<sup>795</sup> ». Alors que les Nouveaux Romanciers s'étaient contentés de travailler dans la perspective d'une contestation du sens et du récit par lequel ce sens pouvait advenir, les productions telquelienues renoncent définitivement à tout sens et, partant, à tout récit : *Paradis*, de Sollers, est à cet égard emblématique de la production telquelienne, atteignant un degré d'illisibilité presque indépassable.

Cette radicalisation théorique va de pair avec une politisation du groupe : lorsqu'il rompt avec le Nouveau Roman à la moitié des années soixante, *Tel Quel* est loin de l'apolitisme affiché des débuts de la revue. Rappelons en effet que ses membres fondateurs affirmaient dans la « Déclaration » du premier numéro vouloir délivrer la littérature de toute obligation politique et morale pour lui permettre de « ne plus s'occuper que d'elle-même, de sa fatalité et de ses règles particulières<sup>796</sup> », se livrant ainsi à un renversement complet des propositions avancées par Sartre dans « Présentation » des *Temps Modernes*. Or la dénonciation des positions sartriennes a de fait débouché sur une « conception nouvelle de

---

<sup>793</sup> N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, op. cit., p. 82. Sur le « théoricisme terroriste » dont aurait fait preuve *Tel Quel*, nous renvoyons à P. Forest, op. cit., « Théorie d'ensemble », p. 298-321.

<sup>794</sup> P. Sollers, « Pour un nouveau roman », *Tel Quel*, n°18, 1964, cité dans P. Forest, op. cit., p. 176.

<sup>795</sup> P. Sollers, *Tel Quel*, n°43, 1970, *ibid.*, p. 177.

<sup>796</sup> « Déclaration » du premier numéro de *Tel Quel*, mars 1960, cité dans P. Forest, op. cit., p. 52.



l'engagement littéraire », comme le souligne P. Forest<sup>797</sup> : l' « écriture textuelle », inaugurée par Philippe Sollers (*Drame*, 1965) et reprise par Jean-Louis Baudry (*Personnes*, 1967), Jacques Henric (*Archées*, 1969) ou encore Guy Scarpetta (*Scène*, 1972), se donne explicitement comme un geste critique dont la violence s'exerce à l'intérieur du langage mais retentit dans le champ social : dotée d'une fonction libératrice, « elle nous invite à ne plus subir les signes qui nous parlent et nous déterminent mais, nous réappropriant le langage, le réhabitant, à nous emparer de ceux-ci<sup>798</sup> ».

À l'intérieur de la revue et hors de celle-ci, les signes se multiplient qui traduisent une attention nouvelle au politique<sup>799</sup> : durant l'été 1966, J.-L. Baudry, J.-P. Faye et P. Sollers prennent explicitement position contre la guerre du Viêt-Nam et se montrent particulièrement réceptifs aux échos de la révolution culturelle chinoise. En 1967, *Tel Quel* se rapproche du Parti communiste et surtout de son organe culturel de pointe, *La Nouvelle critique*, et, à partir de 1971, du maoïsme. Radicalisation politique et radicalisation intellectuelle sont alors données, comme le souligne N. Wolf, « comme gages l'une de l'autre, ayant pour fonction de se signaler et de se confirmer mutuellement<sup>800</sup> ». L'année 1968 rassemble emblématiquement les tendances telqueliennes, avec la publication de *Théorie d'Ensemble*, manifeste collectif qui expose la ligne théorique adoptée par la revue, et la tenue du colloque organisé par *La Nouvelle Critique* auquel participent les représentants de *Tel Quel* et qui marque le rapprochement entre ces derniers et les intellectuels communistes.

Le formalisme qui se développe après-guerre aura donc défini en France un nouveau type d'engagement littéraire, qui semble renouer avec celui que proposaient les avant-gardes historiques, du futurisme au surréalisme : autrement dit, un engagement de type homologique, postulant la correspondance, sur deux lignes parallèles qui, par définition, ne se croisent jamais, entre révolution littéraire et révolution politique. Changer les formes, disent les uns comme les autres, revient à changer la société. Et pourtant, il semble que les avant-gardes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle font plus que proposer à nouveaux frais, en recourant aux termes inédits imposés par la linguistique, le structuralisme ou la sémiotique, cette conception de l'engagement, en ce qu'elles la radicalisent : en mettant l'accent sur le langage comme

---

<sup>797</sup> P. Forest, *op. cit.*, p. 271.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 236. Sur l'écriture textuelle, nous renvoyons au chapitre « Romans textuels », p. 215-248.

<sup>799</sup> Sur la politisation croissante de *Tel Quel* dans les années 1960, nous renvoyons au chapitre « Engagement » de l'ouvrage de P. Forest, *op. cit.*, p. 249-297.

<sup>800</sup> N. Wolf, *op. cit.*, p. 83.

dimension constitutive de toute conscience humaine et comme être-toujours-là, ce formalisme postule l'antériorité du monde des mots sur le monde des choses (et c'est là un point de convergence important entre Barthes, les Nouveaux Romanciers et *Tel Quel*), transformant le mot de Mallarmé « le monde est fait pour aboutir à un beau Livre » en « le monde est un Livre ».

Ce faisant, le geste formaliste radicalise autant la dimension littéraire de l'engagement qu'il tend à faire de toute écriture, de l'acte même d'écrire – et non plus seulement d'une manière d'écrire parmi d'autres – un acte potentiellement révolutionnaire. Si, comme le dit Faye, la littérature consiste à « pouvoir dire par quels signes notre réalité vient vers nous<sup>801</sup> », il faut comprendre que c'est le réel dans son entier qui se présente comme un texte qu'il revient alors précisément à la littérature de saisir et de dire. Contre la fiction du monde, il faut imposer une fiction de la littérature : ce n'est donc pas sur deux lignes parallèles qu'évoluent révolution littéraire et révolution politique, mais bien sur deux lignes qui n'en font plus qu'une seule, la révolution ne s'accomplissant ni *par analogie* du texte à la société (engagement homologique des avant-gardes) ni *par un lien transitif* du texte vers la société (littérature engagée) mais *directement et simultanément dans* le texte et la société, qui reposent tous deux sur le langage.

### 1.3.2 L'engagement selon la « neoavanguardia »

Si c'est en 1963 que le mouvement de la néo-avant-garde se rassemble dans « Gruppo 63<sup>802</sup> », ses futurs participants avaient déjà fait entendre leurs voix, dès la fin des années 1950, dans des revues comme *Officina*, *Il Menabò* ou *Il Verri*, et le plus souvent sur le mode de la polémique : le jeune Edoardo Sanguineti (né en 1930) auteur de *Laborintus* (1956), un recueil de poésie informelle et néosurréaliste qui avait fait l'effet d'une nouveauté bouleversante, était entré en débat avec Pasolini, chef de file du « neosperimentalismo » réaliste et engagé. Celui-ci avait publié dans *Officina* deux articles, « La libertà stilistica » (« La liberté stylistique ») et « Il neosperimentalismo » (« Le néo-expérimentalisme »), ainsi qu'une petite anthologie des poètes expérimentaux<sup>803</sup>, parmi lesquels il citait E. Sanguineti comme épigone du « novecentismo », autrement dit de cette ligne qui prend ses racines dans la revue idéaliste

---

<sup>801</sup> Nous renvoyons à la p. 244, note 203, de notre travail.

<sup>802</sup> En 1963, une trentaine d'écrivains et intellectuels italiens se réunit à Palerme et se donne, sur le modèle du « Groupe 47 » allemand, le nom de « Gruppo 63 ».

<sup>803</sup> *Officina*, n°9-10, juin 1957.

*La Voce* (1908-1916) et conduit jusqu'à l'hermétisme. Si Pasolini admettait bien la nécessité d' « expérimentations stylistiques de type radicalement nouveau », le renouvellement formel devait cependant coïncider avec une « problématique morale », avec une exigence « idéologique » de connaître le monde et avec un « combat innovateur » à mener avant tout sur le plan éthico-culturel (« dans la culture, dans l'esprit », avant même que dans « le style »<sup>804</sup>). Bref, Pasolini manifestait une fois encore sa confiance dans le rôle idéologique du poète, ce que E. Sanguineti ne manquait pas de relever avec ironie dans la réponse qu'il fit à l'article de Pasolini dans les pages mêmes d'*Officina*<sup>805</sup>.

La revue *Il Verri*, fondée en 1956 par Luciano Anceschi et qui partage avec *Officina* le refus d'avoir à choisir entre hermétisme et néoréalisme, c'est-à-dire entre autonomie et hétéronomie du littéraire à l'égard du politique, se montre néanmoins plus ouverte aux expériences de l'avant-garde, italienne et étrangère : avant de nouer des liens étroits avec *Tel Quel* à partir du milieu des années 1960, la revue consacre un numéro au Nouveau Roman en 1959 et l'un de ses rédacteurs, R. Barilli, deviendra un critique reconnu de l'expérience française. Les rédacteurs du *Verri*, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliani, rejoindront en outre le « Gruppo 63 » dès sa création, non sans avoir fortement contribué à définir la position de la néo-avant-garde à l'occasion des débats menés contre les écrivains de *Officina*, puis du *Menabò*. Car contrairement à *Officina* qui relie poésie et Histoire, *Il Verri* postule « l'intégrité de la poésie » (« *l'integrità della poesia* ») et son caractère doublement relationnel : « non seulement les relations que la poésie entretient avec les autres expériences humaines, mais encore celles que la poésie entretient avec elle-même<sup>806</sup> ». En ce sens, *Il Verri* constitue un phénomène nouveau dans le panorama des revues italiennes de l'après-guerre, proposant une réflexion sur la littérature et sur la tradition littéraire qui ne repose pas sur une perspective idéologique, mais sur un nouveau parti pris, celui de la littérature.

La publication de l'anthologie des « Novissimi », en 1961<sup>807</sup>, est le signe du retour de la poésie à elle-même, poésie « *in re* » et non poésie « *ante rem*<sup>808</sup> » en même temps qu'elle marque la naissance de la néo-avant-garde en tant que groupe homogène, susceptible de

---

<sup>804</sup> P.P. Pasolini, « Piccola antologia neosperimentale », cité dans R. Luperini, *Il Novecento*, op. cit., p. 728 : « *esperimentazioni stilistiche di tipo radicalmente nuovo* ; « *problematica morale* » ; « *esigenza ideologica* » ; « *lotta innovatrice* » ; « *nella cultura, nello spirito* » [*prima ancora che*] *nello stile* ».

<sup>805</sup> E. Sanguineti, « Una polemica in prosa », *Officina*, n°11, novembre 1957.

<sup>806</sup> Notre traduction de L. Anceschi, *Il Verri*, n°3, 1957, cité dans C. Verbaro, « Il dibattito delle poetiche », dans G. Luti et C. Verbaro. *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*. Firenze : Le Lettere, 1995, p. 67.

<sup>807</sup> A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta* [1961] : Torino, Einaudi, 1965.

<sup>808</sup> L. Anceschi, *Linea lombarda : sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, cité dans C. Verbaro, op. cit., p. 66.

s'accorder sur une poétique commune, par ailleurs formulée dans l'appendice, *Dietro la poesia*. Sont présentés comme « *Novissimi* », littéralement « extrêmement nouveaux », cinq poètes, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti et Alfredo Giuliani, qui fonderont, avec d'autres, « Gruppo 63 ». Leur poétique repose sur la notion d'un antagonisme essentiel avec le langage : pour les « *Novissimi* », l'activité poétique ne peut se concevoir que comme réinvention et conflit avec le langage, le référent, la communication linéaire. Il s'agit pour le poète d'exacerber la crise du langage relevée par les avant-gardes, de « dépasser le formalisme et l'irrationalisme de l'avant-garde [...] non pas au moyen d'un déplacement, mais à partir du formalisme et de l'irrationalisme lui-même, en exaspérant les contradictions<sup>809</sup> ».

Aux côtés d'*Officina* et *Il Verri*, le *Menabò* fournit au début des années 1960 à la « neoavanguardia » l'occasion de se définir et d'exposer son positionnement concernant les rapports entre littérature et politique et le rôle de l'écrivain dans la société. On se souvient que Calvino, dans « L'océan de l'objectivité » et « Le défi au labyrinthe », avait appelé à « une littérature de la conscience ». Cet article était autant une réponse au Nouveau Roman français qu'à la « neoavanguardia » naissante, Calvino distinguant dans le deuxième article, écrit après l'apparition, sur la scène italienne, du groupe des « *Novissimi* », une avant-garde « viscérale », qui se rend au labyrinthe, et une avant-garde « rationnelle », qui vise en revanche à dessiner la carte du labyrinthe et à laquelle va sans conteste sa préférence.

Or c'est précisément contre cet article qu'A. Guglielmi va prendre la plume, dans « Una sfida senza avversari » (« Un défi sans adversaires »), accusant de mystification toute prétention de la littérature à définir le réel. Renvoyant à la distinction établie entre avant-garde viscérale et avant-garde rationnelle, il se place – et avec lui tout le groupe des « *Novissimi* » – définitivement dans la première : « une des caractéristiques propre à l'avant-garde viscérale consiste à refuser d'exprimer une idée quelconque sur le monde, à se soustraire à toute tentative de définition. [...] La ligne viscérale de la culture contemporaine est a-idéologique, désengagée, anhistorique, elle ne contient pas de messages<sup>810</sup> ». Il convient cependant de préciser que cette position, exprimée par un des futurs membres du « Gruppo 63 », ne résume pas à elle seule la ligne de la « neoavanguardia », comme nous le verrons plus loin : d'autres néo-avant-gardistes, comme E. Sanguineti et E. Pagliarani, insisteront sur la dimension

---

<sup>809</sup> Notre traduction de E. Sanguineti, « Poesia informale ? », *Il Verri*, n°3, 1961, repris dans *I Novissimi, op. cit.*, p. 203.

<sup>810</sup> Notre traduction d'A. Guglielmi, « Una sfida senza avversari », *Il Menabò*, n°6, 1963, p. 263.

idéologique du mouvement, provoquant, à terme, l'éclatement du groupe. Il n'empêche que, entre 1956 (date de fondation du *Verri*) et 1962, les débats entre intellectuels et écrivains sur le thème de l'engagement littéraire ont rendu possible l'affirmation d'une littérature qui se revendique « désengagée » et dont se fait le héraut « Gruppo 63 ».

Si, comme on l'a vu, c'est surtout la poésie qui fait l'objet des discussions, le roman n'échappe pas aux expériences de la « neoavanguardia » : sous le label de « romanzo sperimentale » (« roman expérimental »), expression forgée par le « Gruppo 63 » lors d'un colloque consacré à cette question en 1965<sup>811</sup> et ensuite repris par la critique, on désigne les romans qui, entre 1961 et 1971, sur les traces de *L'Affreux pastis de la rue des Merles* de Gadda et en écho avec les recherches des Nouveaux Romanciers français, cherchent à rompre définitivement avec la tradition du roman réaliste, et notamment le roman néoréaliste. *Ferito a morte* (1961) [*Blessé à mort*] de Raffaele La Capria, *Capriccio italiano* (1963) [*Caprice italien*] d'Edoardo Sanguineti (1963), *Hilarotagoedia* (1964) de Giorgio Manganelli, *Tristano* (1966) de Nanni Balestrini ou *Il Confine* (1971) de Germano Lombardi sont quelques-uns de ces romans qui mettent en œuvre les traits répertoriés par le groupe en 1965 comme caractéristiques du roman nouveau : « normalisation » (« normalizzazione ») du personnage et « abaissement » (« abbassamento ») de l'intrigue au quotidien, à l'insignifiant ; prévalence de l'inaction sur l'action ou prédilection pour une action « autre », en vertu de laquelle le roman se présente comme un mécanisme ; refus de l'évocation en faveur de la description capable de se poser à un « degré zéro » (« grado zero ») de la littérature et de l'idéologie. Les techniques d'écriture devaient reposer sur un « style bas » (« stile basso ») et le « pastiche » linguistique, sur le monologue intérieur et l'onirisme, tandis que la description pouvait se prévaloir de la poétique du regard suggérée par le Nouveau Roman. Umberto Eco, chef de file de la sémiotique italienne et alors déjà auteur de *L'Œuvre ouverte* (*L'opera aperta*, 1962) qui offrait un « modèle hypothétique » de lecture de l'œuvre contemporaine, laquelle n'a plus d'interprétation unique, participait également au colloque de 1965.

Outre l'orientation des discours critiques, leur existence même est un indice des points communs qui existent entre la néo-avant-garde italienne et le Nouveau Roman dans sa seconde phase : on retrouve en Italie cette circulation entre auteurs, critiques et éditeurs (en l'occurrence Feltrinelli) que nous avons relevée en France et qui tend à faire de la

---

<sup>811</sup> Les interventions qui ont eu lieu lors du colloque qui s'est tenu à Palerme entre le 1<sup>er</sup> et le 6 septembre 1965 sont recueillies dans « Gruppo 63 » : *il romanzo sperimentale*. Milano : Feltrinelli, 1966.

« neoavanguardia » un phénomène « de type socio-culturel, pragmatique, éditorial, plutôt que littéraire au sens strict<sup>812</sup> ». On retrouve également le caractère offensif d'un mouvement porté par une nouvelle génération d'auteurs, qui entend rompre avec les pratiques et théories littéraires antérieures<sup>813</sup> : la naissance du « Gruppo 63 » représente en effet un renouveau générationnel et géographique du panorama littéraire italien, avec notamment le déplacement de l'axe du pouvoir de Rome à Milan, capitale de l'industrie éditoriale.

Et pourtant, pas plus qu'en France, l'attention exclusive portée au langage n'est exempte d'idéologie. C'est du reste autour de la question de la valeur idéologique de ce dernier que se dessine la principale fracture entre les membres du « Gruppo 63 » et qui conduira à la dissolution du mouvement en 1969 : contre R. Barilli, A. Giuliani et d'autres qui soutiennent une position « a-idéologique », E. Sanguineti et E. Pagliari soutiennent que le langage a une dimension intrinsèquement idéologique : « Je ne crois pas », dit Sanguineti dès le colloque fondateur de 1963, « que ce qui caractérise l'avant-garde soit cet avènement privilégié du langage contre l'idéologie, mais la conscience ferme qu'il n'y a pas d'opération idéologique qui ne soit, en même temps et immédiatement, vérifiable dans le langage<sup>814</sup> ». Pour Sanguineti, auteur de l'essai intitulé *Ideologia e linguaggio*<sup>815</sup>, la subversion du langage opérée par la néo-avant-garde est aussi une opération subversive à l'égard de l'idéologie bourgeoise dominante.

La dissension entre les deux camps s'accroît au fil des années, au point d'autoriser la distinction, calquée sur la frontière calvinienne entre avant-garde viscérale et avant-garde rationnelle, d'un versant phénoménologique qui s'opposerait à un versant idéologique de la « neoavanguardia »<sup>816</sup>. Pour les partisans de ce dernier, l'assomption des postulats linguistiques ne signifie nullement l'abandon du rationalisme marxiste et la perspective révolutionnaire qui en découle : les écrivains peuvent participer à ce processus, en

---

<sup>812</sup> Notre traduction de M. Corti, *Il viaggio testuale : le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino : Einaudi, 1978, p. 113.

<sup>813</sup> C'est du reste une attitude propre à l'avant-garde, qui comme le rappelle H. M. Enzensberger, « se qualifie dans la lutte. Seule dans la lutte elle trouve le moyen de manifester sa valeur. Sa vraie raison d'être n'est pas de produire, mais essentiellement d'entrer en conflit avec quelqu'un : l'avant-garde est toujours militante » (H.M. Enzensberger, *Questioni di dettagli* [Milano : Feltrinelli, 1965], cité dans C. Verbaro, *op. cit.*, p. 108). Le propos d'Enzensberger renvoie au mouvement d'avant-garde internationale dans lequel s'inscrit « Gruppo 63 » aux côtés du « Wiener Gruppe » en Autriche, la « Beat Generation » aux États-Unis, « Tel Quel » en France.

<sup>814</sup> Notre traduction d'E. Sanguineti, « Il dibattito in occasione del primo incontro del "Gruppo 63" a Palermo nel 1963 » dans R. Barilli et A. Guglielmi (a cura di), « Gruppo 63 » : *critica e teoria*. Milano, Feltrinelli, 1976, p. 272.

<sup>815</sup> E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*. Milano : Feltrinelli, 1965.

<sup>816</sup> G.C. Ferretti, « L'avanguardia divisa », *La Battana*, III, 6 février 1966, p. 103-106.

contribuant à « la construction d'une nouvelle rationalité, dans la forme qui est possible pour un artiste, c'est-à-dire la forme du langage<sup>817</sup> ».

C'est en 1967, lorsque A. Giuliani fonde la revue *Quindici* que le pas est franchi entre défense de la valeur idéologique du langage et revendication d'un rôle idéologique de la part du formalisme : la néo-avant-garde italienne exprime alors officiellement sa volonté d'intervenir dans le débat politico-culturel, accomplissant ainsi un chemin qui n'est pas sans rappeler celui de l'avant-garde française, partie elle aussi du refus de l'engagement pour proposer à la fin des années 1960 une nouvelle modélisation des rapports entre littérature et politique. Mais contrairement à ce qui se passe en France et notamment autour de *Tel Quel*, les événements de 1968, au lieu de sceller le pacte entre littérature d'avant-garde et forces politiques et sociales de la contestation, font éclater au grand jour l'inadéquation des propositions de la première aux revendications des secondes, comme le note R. Luperini :

La contestation littéraire ne résista pas à la contestation sociale, qu'elle n'avait pas prévu et qui contredisait visiblement son idéologie. Les faits (ou mieux, cette Histoire qui, selon Guglielmi, n'avait plus de signification), pesaient avec leur leçon précise et on ne pouvait, si on voulait apparaître comme des opposants, rester en dehors de la véritable opposition. La tentative, qui fut un échec, des intellectuels de *Quindici* fut de se mettre au niveau de ces faits, de greffer sur ceux-ci leur propre contestation, et de faire tout cela en restant les mêmes qu'autrefois, maintenant une unité qui en réalité ne reposait que sur des intérêts communs de nature littéraire. [...] Cette solution ne pouvait durer, dans la mesure où elle reléguait les opérateurs de culture dans un champ corporatiste et qu'elle ne répondait pas au problème de fond posé par les luttes sociales, qui obligeaient à des choix précis : soit rester dans le mouvement soit s'en écarter, soit se ranger du côté des masses prolétaires et étudiantes en révolte soit continuer à cultiver le jardin des spécialisations, soit contester le rôle assigné par le système soit se limiter à sa redéfinition<sup>818</sup>.

*Quindici* disparaît au bout de deux ans d'existence, en 1969, victime des dissensions au sein de la rédaction, bien traditionnelles pour un mouvement d'avant-garde, entre les défenseurs d'un engagement politique immédiat et ceux d'un engagement dans la littérature, en vertu duquel cette dernière n'est pas « au service de la révolution, mais est la révolution sous le terrain des mots<sup>819</sup> ». Les premiers reprocheront aux seconds de vouloir sauvegarder le

---

<sup>817</sup> Notre traduction de l'intervention d'E. Sanguineti, dans N. Balestrini et A. Guglielmi (a cura di), « Gruppo 63 » : *la nuova letteratura*. Milano : Feltrinelli, 1964, p. 381-382.

<sup>818</sup> R. Luperini, *Il Novecento*, op. cit., p. 737.

<sup>819</sup> E. Sanguineti, « La letteratura della crudeltà », *Quindici*, n°1, juin 1967, cité dans C. Verbaro, op. cit., p. 90.

statut privilégié de l'intellectuel et de la littérature et de nuire ainsi à la cause révolutionnaire, se limitant à contester les institutions « sur le plan de la conscience<sup>820</sup> ».

La fin de *Quindici* signe la disparition du « Gruppo 63 » de la scène italienne en tant que tel, ses membres poursuivant leurs parcours intellectuel et littéraire désormais séparément, et dans des directions parfois opposées à celles de leur passé avant-gardiste<sup>821</sup>. Elle signe aussi la fin de la double illusion de la néo-avant-garde, qui consistait d'une part et d'abord à croire qu'il était possible de faire *tabula rasa* de toute idéologie concrètement reliée aux raisons de l'histoire et, d'autre part et ensuite, à postuler qu'il était possible de tisser un lien symbolique entre révolution littéraire et révolution réelle qui préserverait ainsi l'autonomie du littéraire. L'enregistrement de cet échec entraîne le déclin des mouvements formalistes en Italie, au grand dam de ses défenseurs étrangers : lors d'une interview consacrée au colloque milanais sur « Sexe et politique » en 1976, Sollers, alors membre de *Tel Quel*, dénonce ainsi ce qu'il considère comme l'injustifié et inexplicable renoncement de la néo-avant-garde italienne : « il me semble qu'aujourd'hui cette expérience soit rentrée dans le système institutionnel [...]. Oui, je parle de l'avant-garde. Je constate avec stupeur qu'à l'époque de nos contacts avec le "Gruppo 63", les Italiens étaient peut-être plus en avant que nous. Aujourd'hui je ne les entends plus<sup>822</sup> ».

Plus généralement, les événements de 1968 et 1969 (c'est en 1969 que s'ouvrent les « années de plomb », avec l'attentat de Piazza Fontana, à Milan, le 12 décembre 1969), qui révèlent le sanglant décalage entre contestation littéraire et contestation politique, révolution formelle et terrorisme réel, marquent la disparition des tendances avant-gardistes en Italie et, avec elles, l'effacement des discours collectifs sur les rapports entre littérature et politique. C'est désormais de façon individuelle que les auteurs vont se confronter à un monde où domine, selon les mots de Calvino, « le sentiment du compliqué, du multiple et du relatif », et où la figure de l'écrivain engagé se dissout, en même temps que « la prétention à interpréter et à guider un processus historique<sup>823</sup> ».

---

<sup>820</sup> A. Tagliaferri, « La superstizione della crudeltà », *Quindici*, n°8, février-mars 1968, cité dans C. Verbaro, *op. cit.*, p. 90.

<sup>821</sup> C'est ainsi que N. Balestrini, l'un des poètes les plus formalistes du groupe et auteur d'un roman expérimental (*Tristano*), produit avec *Vogliamo tutto* (1971) [*Nous voulons tout*], roman sur les luttes ouvrières à la Fiat à Turin, un bel exemple de retour au réel social et politique.

<sup>822</sup> T. Chiaretti / P. Sollers, « *Che fine ha fatto il "Gruppo 63"?* », *La Repubblica*, 11 février 1976, cité dans G. Luti, *op. cit.*, p. 43.

<sup>823</sup> I. Calvino, « Préface » à *Una pietra sopra* [1980], *Défis aux labyrinthes, I, op. cit.* [p. 17-18], p. 18.



### 1.3.3 Engagement et « contre-engagement » : deux modes du régime moderne d'historicité

Au cours d'un entretien paru dans *Tel Quel* en 1963, Barthes laissait entendre que la différence entre la « littérature abstraite » de l'époque, c'est-à-dire formaliste, et la littérature engagée de la période précédente n'était sans doute pas aussi importante et définitive que l'on avait tendance à le croire. Il confiait à l'avenir le soin de dévoiler le socle commun à ces deux mouvements, qu'il associait alors aux « modes » d'une éventuelle « même idée » :

On peut toujours mettre en rapport un fait culturel avec quelque « circonstance » historique ; on peut voir une relation (ou causale, ou analogique, ou affinitaire) entre la dépolitisation actuelle de l'œuvre d'une part et le krouchtchevisme ou le gaullisme d'autre part, comme si l'écrivain s'était laissé gagner par un climat général de départicipation. [...] Mais si l'on veut traiter les phénomènes culturels en termes d'histoire profonde [...] ; il faut attendre que l'histoire se laisse lire elle-même dans sa profondeur [...] ; ce qu'il y a *sous* la littérature déclarativement engagée et *sous* la littérature apparemment inengagée, et qui est peut-être commun, ne pourra être lu que plus tard ; il se peut que le sens historique ne surgisse que le jour où l'on pourra grouper, par exemple, le surréalisme, Sartre, Brecht, la littérature « abstraite » et même le structuralisme, comme autant de *modes* d'une même idée. [...] En réalité, littérature « engagée » ou littérature « abstraite », nous ne pouvons nous-même percevoir ici qu'une diachronie, non une histoire ; ces deux littératures [...] sont plutôt des *modes* (en enlevant bien entendu à ce mot tout sens futile), et je serais tenté de voir, pour ma part, dans leur alternance ce phénomène tout formel de rotation des possibles qui définit précisément la Mode : il y a épuisement d'une parole et passage à la parole antinomique : c'est ici la *différence* qui est le moteur, non de l'histoire, mais de la diachronie [...] C'est ce qui dure qui peut être expliqué, non ce qui tourne<sup>824</sup>. »

De fait, il y a bien quelque chose, qui, aujourd'hui, nous permet de lire la littérature engagée et la littérature abstraite du siècle dernier comme l'alternative d'une époque commune : ce quelque chose, que nous avons relevé tout au long de ce chapitre, c'est l'idée même de révolution, au sens précis que la modernité a conféré au terme depuis 1789, et qui demeure, même sous des modalités différentes, pour Sartre comme pour Barthes, pour Vittorini comme pour Sanguineti, l'horizon de la littérature.

Il ne s'agit pas ici, ou pas seulement, de la révolution au sens idéologique et politique (marxiste) du terme, mais bien de la révolution en tant que concept typiquement moderne, tel

---

<sup>824</sup> R. Barthes, « Littérature et signification », *op. cit.*, p. 270-271.

que R. Koselleck le définit dans *Le Futur passé* : un « concept méta-historique », en vertu duquel « la Révolution se cristallise en un singulier collectif qui paraît rassembler en lui toutes les révolutions particulières » et « acquiert une dimension transcendantale », devenant un « principe régulateur tant pour la connaissance que pour l'action<sup>825</sup> ». La « Révolution » moderne constituerait en outre un « concept de perspective relevant de la philosophie de l'histoire, indiquant une direction irréversible. Désormais on peut discuter d'un “avant” et d'un “après”, d'un ralentissement ou d'une accélération, la direction prise par le mouvement n'en reste pas moins donnée<sup>826</sup> ». Enfin, la « Révolution » des Temps modernes est en même temps politique, sociale et mondiale, puisqu'elle vise à l'émancipation sociale de tous les hommes et, surtout, elle est faite par des ces derniers : en ce sens, elle est emblématique de cette factibilité de l'histoire qui caractérise le régime moderne d'historicité.

Dernier point important, et qui explique sans doute en partie pourquoi la littérature a longtemps tenu à se rattacher à la notion de révolution : celle-ci possède depuis 1789 une forte légitimité, étroitement liée à l'émergence de la notion de philosophie de l'histoire. En effet, le mouvement révolutionnaire a la particularité de tirer de lui seul la justification de son action. La « légitimation historique du droit à partir du passé », en vigueur dans le régime ancien d'historicité, se trouve, dans le régime moderne, transposée en « justification permanente sur la base de la philosophie de l'histoire » : « tandis que la légitimité restauratrice restait soudée à la notion de tradition, la légitimité révolutionnaire devenait un coefficient de mouvement mobilisant l'histoire au nom de chaque projet d'avenir<sup>827</sup> ». Se présentant et se concevant comme révolutionnaire, que ce soit sur le mode analogique ou transitif, la littérature acquiert donc une légitimité absolue, qui la dispenserait, du moins théoriquement, de toute justification ultérieure quant à sa raison d'être.

Dans la mesure où elles s'ouvrent toutes deux à l'horizon révolutionnaire, la littérature engagée et la littérature formaliste participeraient donc d'un régime d'historicité commun, celui-là même que F. Hartog qualifie de « futuriste », au sens de tourné vers l'avenir.

Sans doute faut-il préciser que la poétique formaliste opère, comme nous l'avons indiqué plus haut, un décrochage important entre temps de l'écriture et temps historique, la révolution s'effectuant dans le présent de l'écriture. On pourrait cependant objecter que la

---

<sup>825</sup> R. Koselleck, « Critères historiques du concept de “révolution” des Temps modernes », *op. cit.*, p. 70.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

confiance dans l'histoire et le progrès sont fortement ébranlés au sortir de la guerre et que les signes littéraires d'une crise du régime moderne d'historicité sont nombreux, depuis le repli élégiaque d'un Cassola jusqu'à l'a-idéologisme de « l'avant-garde viscérale » en passant par l'affirmation du non-sens de l'histoire chez Simon, pour ne citer que des écrivains de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>828</sup>. Mais on ne saurait oublier que, d'une part, c'est toujours contre, et donc, d'une certaine façon, au sein d'une conception moderne de l'histoire que ces voix se font entendre, et que, d'autre part, le caractère normatif des discours qui sous-tendent ces pratiques est lui-même un fruit, et un symptôme, de ce temps des idéologies ou des « grands récits<sup>829</sup> » qui rend possible l'idée d'une conception normative de la littérature. On ne saurait négliger non plus le fait que le terme de révolution subsiste dans les textes critiques, et qu'il n'est jamais uniquement compris dans un sens formel : la subversion du « monde écrit » renvoie toujours, pour reprendre les termes employés par P. Daros concernant la poétique calvinienne, au « monde non écrit<sup>830</sup> ».

Ce qui est remis en question, de la littérature engagée à la littérature formaliste, ce sont donc les modalités du rapport entre les deux mondes, et non, nous semble-t-il, la légitimité de ce rapport qui, lui, s'inscrit dans le régime moderne d'historicité, fondé sur les notions de « futurisme » et de factibilité de l'histoire. La littérature, en tant qu'activité humaine, a un rôle à jouer dans l'histoire, dans le sens de la révolution. Pour le dire de façon quelque peu schématique, on pourrait avancer que la contribution de la littérature se veut directe lorsque la révolution semble proche (c'est le cas au lendemain de la guerre) et qu'elle se fait plus indirecte, médiatisée, lorsque, de « rêve » la révolution se fait « utopie », comme le suggère Barthes. Mais dans les deux cas la littérature paraît regarder vers le futur, et c'est sans doute là l'élément qui nous invite le plus sûrement à rassembler engagement et « contre-engagement ».

C'est du reste dans cette perspective que N. Wolf, étudiant les rapports qu'entretient le Nouveau Roman avec l'histoire récente (sans pour autant renvoyer à la notion de régime d'historicité) parle de ce dernier comme de « l'inconscient de la littérature engagée<sup>831</sup> ». Nouveau Roman et littérature engagée auraient été les deux voies empruntées par la littérature

---

<sup>828</sup> On sait bien que dès le XIX<sup>e</sup> siècle sont apparus des signes de crise du régime moderne d'historicité : nous renvoyons sur ce sujet à J.-F. Hamel, *op. cit.*

<sup>829</sup> Rappelons que J.-F. Lyotard définit les « grands récits » ou « méta-récits » comme des discours de légitimation soutenant les institutions des sociétés modernes et fondant des pratiques éthiques et politiques (J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit, « Critique », 1979).

<sup>830</sup> P. Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 11.

<sup>831</sup> N. Wolf, *Une littérature sans histoire, op. cit.*, p. 198.

pour ne pas avoir à parler des années noires de l'Occupation, de la Collaboration, de l'extermination des Juifs à laquelle a participé l'Etat français<sup>832</sup>. Des stratégies d'évitement, en quelque sorte, qui participeraient de cette volonté d'enfouissement de l'après-guerre que Jean-Pierre Rioux, dans *La France de la quatrième république*<sup>833</sup>, a largement décrite et expliquée. Rien n'empêche d'étendre la proposition de N. Wolf à l'ensemble du mouvement formaliste qui, en France comme en Italie, aspirait à ne « parler de rien, par crainte d'avoir à parler de quelque chose en particulier ». En ce sens, engagement et « contre-engagement » constitueraient bien l'expression littéraire, et d'une certaine façon emblématique, du régime moderne d'historicité qui entend faire table rase du passé pour ne considérer que l'avenir.

Le formalisme des dernières avant-gardes ne provoque donc pas la fin de l'engagement, mais plutôt son déplacement. Remettant radicalement en question les postulats de la littérature engagée de l'après-guerre, il revendique l'autonomie du littéraire et prend acte de cette « complication » du monde dont parlait Calvino sans pour autant renoncer à la validité du discours littéraire sur le monde et à sa valeur universelle. Et pourtant, c'est bien cette universalité de l'écrivain et de l'intellectuel en général qui se trouve de plus en plus contestée à partir de la fin des années soixante-dix, l'autonomie risquant alors de devenir séparation, en même temps qu'on décrète la fin de tous les maîtres à penser et plus largement de toutes les idéologies révolutionnaires. C'est alors à ce moment-là, celui de la prétendue « fin des idéologies » qui est aussi une remise en cause majeure du régime moderne d'historicité, que la question de la validité de la notion d'engagement semble véritablement se poser.

---

<sup>832</sup> Nous renvoyons plus particulièrement au chapitre « La loi du silence », *ibid.*, p. 193-203.

<sup>833</sup> J.-P. Rioux, *La France de la quatrième république. 1. L'ardeur et la nécessité. 2. L'expansion et l'impuissance, Nouvelle Histoire de la France contemporaine*. Paris : Seuil, « Points Histoire », 1983.

## 2. Le discours postmoderne de la fin et ses alternatives

Forme-sens, le roman engagé entretient, comme nous l'avons vu précédemment, des liens étroits, voire essentiels, avec le régime moderne d'historicité. Qu'advient-il alors du roman engagé lorsque ce régime connaît une crise aussi grave que celle dont il souffre depuis une vingtaine, si ce n'est une trentaine, d'années et dont on ne peut manquer de souligner la relation avec la crise de la « modernité » dans son ensemble ? La crise du régime moderne d'historicité, relevée par les historiens, les philosophes et les anthropologues est en effet étroitement liée à la réflexion, ou plutôt au débat, né au début des années quatre-vingt en Europe et aux États-Unis, autour de la « fin de la modernité ». En ce sens, nous ne pouvons faire l'économie d'une présentation succincte de ce débat tel qu'il s'est déroulé en France et en Italie.

« Inachevé » pour les uns, « liquidé » pour les autres<sup>834</sup>, le projet moderne, fondé sur l'espérance d'une amélioration continue de la condition humaine légitimée par ce que Jean-François Lyotard a nommé « les grands récits<sup>835</sup> », aurait fini par succomber aux coups portés par l'histoire – guerres mondiales, génocides, menaces nucléaires, totalitarismes, développement scientifique et technologique inédit... Le terme de « postmodernité » (*postmodernità* en italien), qui fait lui-même l'objet d'un débat dont nous éclaircirons les termes plus loin, sanctionne explicitement le constat d'une crise du sens procédant d'une désillusion généralisée à l'égard des idéaux humanistes de la modernité, au premier rang desquels le progrès historique et la foi en l'avenir. Nous serions ainsi rentrés dans « l'ère des

---

<sup>834</sup>J. Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n°413, 1981 ; J.-F. Lyotard, quant à lui, parle de la modernité comme d'un « projet liquidé » (dans *Le Post-moderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985* [1986]. Paris : Librairie générale française, « Livre de Poche / Biblio Essais », 1993, p. 32).

<sup>835</sup> Les « grands récits » ou « méta-récits » dont il est question pour la première fois dans *La Condition post-moderne* renvoient à deux types de récits de légitimation du savoir : les premiers, de nature politique, ont pour sujet l'humanité comme héros de la liberté ; les seconds, de nature philosophique, ont pour sujet l'humanité comme héros de la connaissance. Comme les mythes, les méta-récits « ont pour fin de légitimer les institutions et pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser ». À la différence des mythes cependant, ils « ne cherchent pas cette légitimité dans un acte fondateur originel, mais dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire une Idée à réaliser » (*Le Post-moderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 32). On ne saurait lier plus explicitement la modernité dans son ensemble au futurisme propre au régime moderne d'historicité.

fins », qui réunit sous une appellation commune les « fins » les plus diverses : de la modernité, de l'histoire, des idéologies, de l'art.

## 2.1 L'ère des fins

L'ironie manifestée par J.-F. Lyotard à l'égard d'une notion qu'il a largement contribué à faire connaître ne doit guère nous décourager : si « le thème du postmoderne se prête merveilleusement à l'activation de la bêtise<sup>836</sup> », c'est sans doute parce qu'il est devenu le lieu d'un « champ de bataille<sup>837</sup> » où se confrontent et s'associent des idéologies, des postures, des œuvres ou des historicités qu'il faudrait s'efforcer de distinguer les unes des autres. De fait, comme le souligne H. Meschonnic, dont l'hostilité déclarée à la notion est connue, si « le jeu de la modernité n'était pas clair », « celui du post-moderne est doublement obscur : il a la mêlée du moderne, et sa propre obscurité. La notion, ses limites, son existence même, c'est-à-dire sa distinction d'avec le moderne, rien n'y est certain<sup>838</sup> ». La seule chose certaine serait alors le mot, et « la fréquence, comme un symptôme, depuis une vingtaine d'années au moins, des composés en *post-*, dans de nombreux domaines<sup>839</sup> » : songeons à la notion de « post-histoire<sup>840</sup> », proposée par Arnold Gehlen pour désigner la condition à partir de laquelle « le progrès devient routine » sous l'effet d'une accélération des capacités humaines à disposer techniquement de la nature et de la « sécularisation » de la notion de progrès qui aboutit à sa dissolution<sup>841</sup> ; aux termes « post-industriel », ou encore « post-capitaliste ».

---

<sup>836</sup> J.-F. Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, n°239-240, mars 1987, p. 96.

<sup>837</sup> C. Ruby, *Le Champ de bataille post-moderne, néo-moderne*. Paris : l'Harmattan, « Logiques sociales », 1990.

<sup>838</sup> H. Meschonnic, *Modernité, modernité* [1988]. Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993, p. 219.

<sup>839</sup> *Ibid.*

<sup>840</sup> A. Gehlen, *Die Säkularisierung des Fortschritts* [La sécularisation du progrès], 1967, repris dans A. Gehlen, *Gesamtausgabe, 6, Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*. Frankfurt : V. Klostermann, 2004.

<sup>841</sup> G. Vattimo, *La Fin de la modernité, op. cit.*, p. 13.

### 2.1.1 L'émergence des notions de postmodernité et de postmoderne en France et en Italie

On sait que le terme « post-moderne » apparaît aux États-Unis dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle et qu'il ne s'impose vraiment que dans les années 1960, en architecture, où il marque « une rupture avec “la révolution continue”, le droit à “un éclectisme radical” incluant des “allusions au passé”, des réminiscences<sup>842</sup> ». Dix ans plus tard<sup>843</sup>, le terme s'étend aux arts plastiques, à la philosophie, à l'esthétique et à la littérature, suscitant une véritable polémique. Observateur attentif du développement de la notion en Europe, Marco Bischofsberger estime que la philosophie est la première responsable de la généralisation du terme : à partir du moment où les philosophes, s'emparant de la postmodernité pour mener une réflexion sur la modernité, associent à la notion les thèmes de « crise de la raison », « fin des idéologies » ou « critique de la linéarité historique », toutes les disciplines humanistes sont appelées à réfléchir sur le postmoderne de leur propre point de vue<sup>844</sup>.

De fait, ce sont bien les philosophes qui, en France comme en Italie, vont assurer la diffusion du terme au tournant des années 1980. Si l'on ne saurait oublier que les penseurs de la nouvelle philosophie française des années 1970 ont fortement contribué à l'élaboration d'une théorie du postmoderne outre-Atlantique – dans leur ouvrage consacré à l'analyse du postmodernisme comme théorie sociale et critique philosophique, les Américains Steven Best et Douglas Kellner dédient une série de chapitres à Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari Jean Baudrillard<sup>845</sup> – ce n'est qu'en 1979 que le mot « postmoderne » est lancé en France par J.-F. Lyotard dans son livre-manifeste *La Condition postmoderne*. Très vite la notion suscite le débat, en France comme à l'étranger. Marc Gontard, dans un article de synthèse, rappelle les principales dates de l'histoire conflictuelle de la notion :

Dans le domaine littéraire, c'est la Biennale de Venise de 1980 qui déclenche la réaction de Jürgen Habermas dont la défense de la modernité

---

<sup>842</sup> H. Meschonnic, *Modernité, modernité, op. cit.*, p. 220.

<sup>843</sup> R. Ceserani décrit avec précision les différentes phases de l'histoire de la notion aux États-Unis, depuis les années cinquante jusqu'aux années 1990 dans *Raccontare il postmoderno*. Torino : Bollati Boringhieri, « Saggi. Arte, letteratura e linguaggio », 1997. Nous renvoyons notamment au chap. 1, « D'improvviso molti parlano di postmoderno : ma cos'è ? », p. 29-66

<sup>844</sup> M. Bischofsberger, *Sguardi lessicali : ricerche di semantica storica su « postmoderno » e « fine della storia »*. Bologna : CLUEB, 1997, p. 205.

<sup>845</sup> S. Best et D. Kellner, *Postmodern Theory : critical Interrogations*. New York : The Guilford Press, 1991.

comme « projet inachevé », dans la revue *Critique*, en 1981, entraîne, l'année suivante, la réaction de Jean-François Lyotard : « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » ; une suite à cette querelle paraît en 1984, toujours dans la revue *Critique*, avec la tentative de synthèse de l'américain Richard Rorty : « Habermas, Lyotard et la Postmodernité ». Henri Meschonnic se lance à son tour dans la bataille aux côtés de Habermas dans un livre-pamphlet : *Modernité, modernité*, édité en 1988, l'année même où les *Cahiers de Philosophie*, après une étude sur Jean-François Lyotard, publient un numéro spécial : « Postmoderne : les termes d'un usage »<sup>846</sup>.

Bien qu'elle ait constitué, par le biais de la Biennale à Venise, le théâtre du premier débat théorique sur le postmoderne et qu'elle ait accueilli, avant la France, la réponse de Lyotard à Habermas<sup>847</sup>, l'Italie semble moins immédiatement et moins directement impliquée que la France dans le débat sur la postmodernité. La notion même apparaît à l'époque comme un produit importé des États-Unis ou de France : c'est du reste la publication par Peter Caravetta et Paolo Spedicato d'une anthologie de textes français et américains sur le postmoderne, en 1984<sup>848</sup>, qui constitue « la première tentative importante d'ouvrir la discussion sur le postmoderne dans les domaines culturels et littéraires italiens<sup>849</sup> ». Néanmoins, l'Italie aussi a connu, comme la France et les États-unis, un débat sur le postmoderne à l'échelle nationale et a fortement contribué à la discussion sur le plan international, comme le souligne Monica Jansen, auteur d'un ouvrage clé sur la notion de postmoderne en Italie<sup>850</sup>.

Suivant P. Spedicato et R. Ceserani, M. Jansen avance que ce débat s'est d'abord déroulé sur le terrain esthétique-philosophique, autour de l'école philosophique de Turin, où le philosophe italien de l'existentialisme Nicola Abbagnano et le chercheur en esthétique Luigi Payreson ont été professeurs des « postmodernes » Gianni Vattimo, Mario Perniola et Umberto Eco. Ceux-ci ont eu à leur tour pour élèves Maurizio Ferraris (Vattimo), Omar Calabrese (Eco) et Giuseppe Patella (Perniola) qui ont approfondi et diffusé la pensée postmoderne en Italie<sup>851</sup>. Celle-ci s'est trouvée au fil des années de plus en plus étroitement associée à la philosophie de « la pensée faible », inaugurée par Gianni Vattimo et Pier Aldo

---

<sup>846</sup> M. Gontard, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », dans M. Touret et F. Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au vingtième siècle ?*, op. cit., p. 283-293, p. 291-292.

<sup>847</sup> Avant de paraître dans *Critique* n°6, 1988, sous le titre « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », l'article de Lyotard est paru dans la revue italienne *Alfabeta*, n°32, 1982, sous le titre « *Intervento italiano* ».

<sup>848</sup> P. Caravetta et P. Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura*. Milano, Bompiani, 1984.

<sup>849</sup> Notre traduction de R. Ceserani, op. cit., p. 41.

<sup>850</sup> Notre traduction de M. Jansen, *Il Dibattito sul postmoderno in Italia : in bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze : Franco Cesati Editore, 2002.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 15-16.



Rovatti dans le recueil d'essais publié en 1983 sous le titre *Il Pensiero debole*<sup>852</sup>. La théorie de G. Vattimo et P. A. Rovatti se fonde sur le constat que la communication généralisée qui caractérise nos sociétés contemporaines est à l'origine d'une multiplicité de messages émancipateurs qui sont tenus pour vrais non pas parce qu'ils sont fondés sur un méta-récit légitimant mais parce qu'ils sont partagés par une communauté interprétative, elle-même concurrencée par d'autres communautés interprétatives. Cette vérité médiatisée, « allégée » et « affaiblie » dans son pouvoir de généralisation et d'abstraction, définit le postmoderne en tant que pensée de la pluralité alternative à l'effondrement des idéologies unificatrices. La « pensée faible » de G. Vattimo a eu une résonance très forte non seulement sur le plan national, mais aussi sur celui international, comme nous le verrons plus loin, pour sa capacité à offrir une autre réponse que celle de la fin (entendue au sens de « liquidation ») à la crise de la modernité. Elle a également fortement contribué à la reconfiguration du champ de la philosophie italienne, accélérant la dissolution de ses trois aires traditionnelles – catholique, laïque et marxiste – pour lui substituer la division entre un courant postmoderne et un courant moderne<sup>853</sup>, respectivement incarnés, par les philosophes G. Vattimo et Carlo Augusto Viano<sup>854</sup>.

### 2.1.2 Les ambiguïtés de la « fin de la modernité »

Le terme de « postmodernité » est en lui-même ambigu : le préfixe « post- », signifiant « après », peut aussi bien renvoyer à l'idée de rupture qu'à celle de continuité, de dépassement. L'orthographe française<sup>855</sup> même trahit cette oscillation tout en l'éclairant, si l'on suit la proposition de M. Gontard qui fait de « postmoderne », sans trait d'union « un concept spécifique qui échappe au pessimisme d'un préfixe barrant l'horizon du siècle sur un mot composé dont l'aporie désigne la fin d'un indépassable<sup>856</sup> ». Contrairement à ce néologisme qui renverrait au « constat critique des dévoiements du projet moderne dans le

---

<sup>852</sup> G. Vattimo et P. A. Rovatti (dir.), *Il Pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

<sup>853</sup> M. Jansen, *op. cit.*, p. 98.

<sup>854</sup> C. A. Viano dans son livre-pamphlet *Va' pensiero : il carattere della filosofia italiana contemporanea* [Torino : Einaudi, 1985] critique violemment la « pensée faible », donnant un tour franchement polémique à la discussion sur le postmoderne autour des notions de « *Debole/Forte* » (Faible/Fort).

<sup>855</sup> En italien le terme « *postmoderno* », sans trait d'union, s'est partout imposé au détriment de « *post-moderno* » et cet usage ne semble pas faire l'objet d'une justification particulière.

<sup>856</sup> M. Gontard, art. cit., p. 284.

sens d'un dépassement », le mot composé (« post-moderne ») serait alors à comprendre dans le sens d' « anti-moderne<sup>857</sup> ».

Ce qui semble néanmoins réunir les deux discours post(-)modernes, c'est la croyance commune en une « fin de la modernité ». Or la notion de modernité n'est guère plus consensuelle que celle de postmodernité. De la même façon qu'elle aurait plusieurs fins, « celles qui ont eu lieu » et « celles qu'on lui annonce », la modernité aurait plusieurs commencements<sup>858</sup>. Pour les historiens, rappelle H. Meschonnic, les Temps modernes commencent avec la chute de Constantinople, en 1453. Pour Hegel, ils datent de la découverte du Nouveau Monde, la Renaissance et la Réforme. Mais les Temps modernes ne sont pas la modernité qui est « indissociable, selon Heidegger, de la métaphysique de la subjectivité et de la question d'un savoir totalisant, absolu. [...] Or, cette modernité, qui commença avec Descartes, s'est achevée à l'époque de Nietzsche », avance Gérard Raulet<sup>859</sup>. G. Vattimo, lui aussi, fait remonter la fin de la modernité à Nietzsche et à Heidegger, l'expression de « postmodernité » apparaissant alors comme la nomination tardive d'un processus déjà amorcé depuis plus d'un siècle<sup>860</sup>.

On sait aussi que pour J. Habermas comme pour M. Foucault, la modernité a sa source à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la philosophie des Lumières et de Kant en particulier. Cette date de naissance, la plus communément retenue, est notamment adoptée par ceux qui, comme Pierre-André Taguieff (mais c'est le cas aussi de F. Hartog ou R. Koselleck) l'associent logiquement à l'émergence du régime moderne d'historicité : c'est bien à cette modernité qui incarne « la grande promesse des Lumières [...], celle du passage à l'autonomie de tous les humains, en tant qu'êtres raisonnables poursuivant des fins communes » que s'applique le régime moderne d'historicité, où le futur se donne comme avenir, « à la fois explorable comme un champ de possibles et désirable comme un ensemble de promesses<sup>861</sup> ». Pour M. Gontard, il ne fait pas non plus de doute que « la modernité, c'est la pensée du siècle des Lumières », qui réunit « l'idée d'un Sens de l'histoire » et l'idée « d'universel » : « la modernité est fondée sur un ordre binaire de type dialectique qui permet de penser l'unité-totalité, qu'il s'agisse de l'œuvre littéraire comme structure, de la société comme système ou

---

<sup>857</sup> *Ibid.*

<sup>858</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à H. Meschonnic, *Modernité, modernité*, « Quand commence la modernité », *op. cit.*, p. 24-26.

<sup>859</sup> G. Raulet, « Pour une archéologie de la post-modernité », dans *Weimar ou l'explosion de la modernité*. Paris : Anthropos, 1984, p. 17.

<sup>860</sup> G. Vattimo, *La Fin de la modernité*, *op. cit.*

<sup>861</sup> P.-A. Taguieff, *L'Effacement de l'avenir*. Paris : Galilée, « Débats », 2000, p. 9.

de l'identité du sujet, elle-même perçue dans l'opposition de l'autre et du moi<sup>862</sup> ». C'est contre cette pensée moderne de la totalité que se construit la postmodernité née de « la prise de conscience de la complexité et du désordre<sup>863</sup> ». Contre l'idée de centre et de totalité, la pensée postmoderne « met au premier plan celle de réseau et de dissémination. Tandis que la modernité affirme l'universel (unique par définition), la postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée, modulaire, où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré découvre l'altérité à soi<sup>864</sup> ».

Si la définition du postmoderne comme remise en question du projet moderne est la plus largement répandue, elle est aussi la plus floue, en ce qu'elle mêle souvent indistinctement des notions philosophiques, scientifiques, historiques, économiques ou esthétiques, comme le montre bien cette définition proposée par Laura Rorato et Simona Storchi dans l'introduction d'un ouvrage consacré aux « perspectives de la postmodernité dans la littérature italienne » et qui résume parfaitement ce qu'est devenue, aujourd'hui, la *vulgate* postmoderne :

[la postmodernité] est un style de pensée qui se méfie des notions classiques de vérité, raison, identité et objectivité, de l'idée de progrès universel et d'émancipation [...] et qui est issu de l'orientation historique de l'Occident vers une nouvelle forme de capitalisme où l'industrie des services, de la finance et de l'information, triomphent de la manufacture traditionnelle et où les anciennes politiques de classes laissent la place à une gamme élargie de politiques de l'identité<sup>865</sup>.

Assurément commode, reposant sur des faits indéniables, une telle définition a cependant l'inconvénient de masquer la complexité de la notion de postmodernité en l'opposant à une modernité aussi simplifiée que fantasmée. Si elle est la plus connue, la modernité incarnée par les « notions classiques de vérité, raison, identité et objectivité, d'idée de progrès universel et d'émancipation », n'est pas la seule : qu'en est-il de la modernité littéraire ? Artistique ? On sait que la modernité littéraire, pour Sartre comme pour Barthes, mais aussi pour Bourdieu<sup>866</sup>, débute vers les années 1850, au moment où l'artiste prend conscience de son aliénation face aux valeurs dominantes de la culture bourgeoise. Or dans la

---

<sup>862</sup> M. Gontard, art. cit., p. 285.

<sup>863</sup> *Ibid.*

<sup>864</sup> *Ibid.*

<sup>865</sup> L. Rorato et S. Storchi (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti : prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*. Firenze : Franco Cesati Editore, 2002, « Introduzione », p. 11.

<sup>866</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*

mesure où elle provoque une coupure très nette entre l'écrivain et la société, elle s'oppose directement à cette autre figure, considérée comme exemplaire de la modernité, que constitue l'avant-garde et qui postule au contraire une relation forte entre l'art, la littérature et la société, au sens d'une solidarité des révolutions. L'expression commune de fin de la modernité littéraire renverrait alors à deux événements antithétiques : d'une part elle désignerait la fin de l'autonomie de la littérature à l'égard de la *polis* – en ce sens, le roman engagé serait anti-moderne – et d'autre part, elle désignerait, au contraire, la dissolution des liens homologues qui unissaient émancipation politique et expérimentation formelle, ou, plus largement, la fin de la relation entre l'idéologie d'une libération universelle et la littérature. Dans ce cas, le roman engagé, au même titre que les avant-gardes, appartiendrait à une modernité révolue.

### 2.1.3 Les deux temps de la postmodernité

La fin de la modernité renvoie ainsi à plusieurs fins qui se confondent parfois, se contredisent souvent, s'enchevêtrent toujours. Sans doute convient-il de distinguer nettement trois d'entre elles, celles qui sont le plus souvent évoquées et semblent contenir toutes les autres : la fin de l'histoire, la fin des idéologies, la fin de l'art. Le roman engagé tel que nous l'avons défini dans notre première partie est sans doute plus qu'un autre affecté par les deux premières fins, celle de l'histoire et celle des idéologies. Mais en tant qu'œuvre d'art, il est aussi concerné par le discours sur la mort ou le déclin de l'art. Roman par excellence de la « conjonction », au sens où Lionel Ruffel, reprenant ce terme à Jean-Claude Milner<sup>867</sup>, parle du « temps de la conjonction » comme un temps qui « aurait scellé un pacte fatal entre les pratiques de l'art, les illusions de l'Absolu philosophique et les promesses de la communauté politique<sup>868</sup> », le roman engagé subit de plein fouet la « conjuration » qu'une certaine pensée postmoderne exerce à l'égard de la modernité en confondant deux temps distincts de celle-ci : le temps esthétique et le temps idéologique.

---

<sup>867</sup> J.-Cl. Milner, *Constat*. Paris : Lagrasse, Verdier, 1992, p. 11 : « Le nom de Révolution, en tant qu'il est synonyme de lui-même dans les noms de Révolution française et de Révolution russe, ne disait qu'une seule chose : qu'il est possible que se *conjoignent* les gestes de la rébellion et l'activité de la pensée, à condition seulement que rébellion et pensée soient poussées à leur point extrême. » (nous soulignons)

<sup>868</sup> J. Rancière, « La communauté esthétique », dans P. Ouellet (dir), *Politique de la parole, singularité et communauté*, op. cit., p. 145, cité dans L. Ruffel, « Le Temps des spectres », art. cit., p. 103.

S’inspirant notamment des travaux de J. Rancière, L. Ruffel a bien montré les conséquences d’une telle confusion dans son article « Le Temps des spectres » : rattachant la fin de la modernité *esthétique* à l’accomplissement, survenu dans les années 1980, de l’idée selon laquelle « chaque discipline artistique, suivant un mouvement d’autonomie entamé un siècle et demi plus tôt, cherchait à découvrir son propre, ce qui la définissait en tant qu’art<sup>869</sup> » il définit un second temps de la fin de la modernité, *idéologique*, qui aurait dominé la décennie 1990 (avec la chute du Mur de Berlin en 1989 et l’effondrement de l’URSS en 1991), marquant symboliquement le début de la « fin de l’histoire ». Selon L. Ruffel, ce « second temps » de la fin de la modernité, qu’il appelle encore « second temps de la postmodernité », a dissimulé « sous l’idéologie<sup>870</sup> » le premier temps esthétique : la mort du marxisme – car c’est bien à cela que renvoie la « fin des idéologies », l’idéologie capitaliste n’ayant cessé de triompher depuis – provoqua, en même temps que « la chute des statues à Moscou », la disparition d’« une idée du siècle, et, avec elle, une idée de la littérature à travers le siècle, face à lui. Elle emportait ce qu’on pourrait appeler un temps de la conjonction<sup>871</sup> ».

La fin du XX<sup>e</sup> siècle serait ainsi marquée par le « deuil de la liaison entre la littérature et la révolution » :

[...] à la licence joyeuse de l’impureté succède ainsi le temps des procès : de la modernité, du temps politique de la littérature et, au final, du vingtième siècle [...]. Non seulement la liaison fut faite entre les promesses d’émancipation politique que le nom de Révolution traduisait et que l’on a appelé les « communismes réels » mais, par un jeu de renvois, c’est au final la révolution artistique qui fut attaquée<sup>872</sup>.

Le champ artistique aurait ainsi été évalué selon une logique particulière, définie par Alain Badiou comme « une logique du résultat », selon laquelle « l’avenir d’une séquence politique en délivre la vérité<sup>873</sup> ». Cette logique condamne les modernités – esthétique et idéologique – dans leur ensemble, désarticulant « leur conjonction originelle (“le pacte fatal”) pour les réarticuler à leur hypothétique résultat<sup>874</sup> ». Concernant le roman, poursuit L. Ruffel, « ce sont moins les “excès” ou la “radicalité” de la période d’avant-garde de la modernité qui furent

---

<sup>869</sup> L. Ruffel, art. cit., p. 98.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>873</sup> Alain Badiou, *Abrégé de métapolitique* [Paris : Seuil, 1998], *ibid.*, p. 104.

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 105.

remis en cause que ce qu'on pourrait appeler une conception révolutionnaire (liée au procès révolutionnaire dans son ensemble) du roman, active dans le temps de la conjonction<sup>875</sup> ».

Les propos de L. Ruffel se révèlent particulièrement pertinents lorsqu'on les applique au roman engagé tel que nous l'avons défini précédemment : non seulement celui-ci repose sur une pensée de la « liaison » entre littérature et révolution, mais en plus il présente un trait caractéristique de la modernité esthétique, la réflexivité : si le discours sur l'engagement est bien une forme essentiellement réflexive, puisqu'il est « une façon de penser la littérature<sup>876</sup> », nous pourrions ajouter que les textes étudiés, qui mettent en scène, par le biais de narrateurs ou de personnages, le déchirement de l'écrivain engagé, renforcent ce caractère réflexif. Dans cette perspective, le roman engagé serait bien le roman de la modernité, qui en conjugue deux aspects esthétique et idéologique majeurs.

Il est donc particulièrement susceptible de faire l'objet d'une « conjuration », au sens où l'entend Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*<sup>877</sup>, cité par L. Ruffel dans son article : non seulement l'objet d'un blâme, d'une condamnation qui devient consensus, mais encore d'une tentative de « conjurement ». Conjurer, comme le rappelle J. Derrida, « cela veut dire aussi exorciser : tenter à la fois de détruire et de dénier une force maligne, démonisée, diabolisée [...], une sorte de fantôme qui revient ou risque de revenir *post mortem*. [...] Mais l'exorcisme efficace ne fait semblant de constater la mort que pour mettre à mort<sup>878</sup> ». Dans la perspective de J. Derrida, c'est le marxisme qui est visé par une conjuration / un conjurement dont l'objectif est de le déclarer mort pour l'enterrer effectivement. Sous le nom de « fin du marxisme », cette conjuration nourrirait le « discours dominant » de notre époque, s'exprimant aussi bien dans la culture politique que savante ou académique<sup>879</sup> et dans les mass-média. Le roman moderne dans son ensemble, selon L. Ruffel, et le roman engagé, dans la perspective plus restreinte qui est la nôtre, feraient l'objet d'une conjuration semblable.

Si nous aborderons plus loin la question de la postmodernité littéraire sous l'angle de la conjuration du roman de la conjonction, nous pouvons dès à présent évoquer les réactions qui, de plus en plus nombreuses depuis le début des années 1990, se sont manifestées à l'égard de la prétendue « fin de l'histoire » et « fin des idéologies », qui précède le discours

---

<sup>875</sup> *Ibid.*

<sup>876</sup> B. Denis, « Engagement et contre-engagement », art. cit., p. 106.

<sup>877</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, chap. 1, « Injonctions de Marx », *op. cit.* [p. 19-85], p. 73-85.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 90-92.

sur la fin de la modernité esthétique. Des historiens et des anthropologues, mais aussi des philosophes, se sont dressés contre le discours de la fin qui semble condamner toute possibilité d'engagement, au sens temporel et philosophique du terme.

## 2.2 Contre la « fin des idéologies » et la « fin de l'histoire » : la pensée philosophique du deuil et de l'héritage

### 2.2.1 Les philosophes français et l'après-communisme

Le thème de la fin des idéologies et du marxisme a connu une fortune remarquable depuis la chute des régimes communistes à la charnière des années 1990. Dès 1992, Francis Fukuyama annonçait la « fin de l'histoire<sup>880</sup> », donnant naissance à une expression aussi galvaudée que mal comprise : ce terme, loin de désigner la fin de toute forme d'histoire, signale au contraire l'accomplissement de celle-ci dans la démocratie libérale. Que la fin de l'histoire soit en vérité le commencement d'une autre histoire, placée sous le signe d'un libéralisme rédempteur, voilà ce qui, pour des philosophes français comme J. Derrida et J.-C. Milner ou un historien italien comme Enzo Traverso<sup>881</sup>, ne fait aucun doute. C'est même précisément cela qui distingue, aux yeux de J. Derrida, le discours actuel de la fin de celui qui se développait déjà dans les années 1950 et que l'auteur de *Spectres de Marx* décrit ainsi :

Bien des jeunes gens d'aujourd'hui (du type « lecteurs-consommateurs de Fukuyama » ou du type « Fukuyama lui-même ») ne le savent sans doute plus assez : les thèmes eschatologiques de la « fin de l'histoire », de la « fin du marxisme », de la « fin de la philosophie », des « fins de l'homme », du « dernier homme », etc., étaient, dans les années 1950, il y a quarante ans, notre pain quotidien [...]. Dès lors, pour ceux avec qui j'ai partagé ce temps singulier, cette double et unique expérience (à la fois philosophique et politique) pour nous, oserai-je dire, la parade médiatique des discours actuels

---

<sup>880</sup> F. Fukuyama, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, op. cit.

<sup>881</sup> E. Traverso, *Le Passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : La Fabrique, 2005, p. 92 : « Une fois décapité le monstre totalitaire à tête de Janus [le communisme et le nazisme], l'Occident a connu une nouvelle jeunesse, presque une nouvelle virginité. Si le nazisme et le communisme sont les ennemis irréductibles de l'Occident, ce dernier cesse d'en constituer le berceau pour en devenir la victime, le libéralisme s'érigeant en son rédempteur. Cette thèse s'exprime sous différentes variantes, des plus vulgaires aux plus nobles. La version vulgaire est celle du philosophe du Département d'État américain Francis Fukuyama [...]. La version noble est celle de François Furet [*Le Passé d'une illusion, Essai sur l'idée de communisme au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Laffont, 1995]. »

sur la fin de l'histoire et le dernier homme ressemble le plus souvent à un ennuyeux anachronisme<sup>882</sup>.

Rappelant l'importance des « classiques de la fin » que sont « Hegel, Marx, Nietzsche, Heidegger, avec leur codicille kojévien et les codicilles de Kojève lui-même », J. Derrida précise cependant ce qu'a d'inédit le discours actuel concernant la fin du marxisme et, partant, la logique marxiste de l'histoire : d'une part il tend à être « dominant » ; d'autre part, il se présente comme « une évidence incontestable<sup>883</sup> ». Cherchant à promouvoir un « nouvel ordre mondial », il est avant tout discours de « “conjuraison” contre le marxisme, un “conjurement” du marxisme » au sens que nous avons précisé précédemment. S'il y a conjuration, avance alors J. Derrida, c'est qu'il y a le risque que le communisme ne soit pas mort, qu'il réapparaisse à l'image d'un spectre<sup>884</sup> et cette angoisse du spectre donnerait lieu, dans notre société contemporaine, à une véritable hantise<sup>885</sup>. Sans doute, poursuit le philosophe, « on n'a plus peur des marxistes, mais on a encore peur de certains non-marxistes qui n'ont pas renoncé à l'héritage de Marx, des crypto-marxistes, des pseudo- ou des para-marxistes qui seraient prêts à prendre la relève<sup>886</sup> ». Or ceux qui n'ont pas renoncé à l'héritage de Marx sont encore nombreux, à commencer par J. Derrida lui-même, qui souligne que l'héritage est avant tout le choix d'un legs: « [pas d'avenir sans l'héritage] d'un certain Marx, de son génie, de l'un au moins de ses esprits<sup>887</sup> ». Hériter de Marx ne veut pas dire hériter de la pensée marxiste dans sa totalité, encore moins l'assumer dans son éventuelle unité, mais au contraire accueillir « l'hétérogénéité radicale et nécessaire d'un héritage, la différence sans opposition qui doit le marquer ». « Un héritage ne se ressemble jamais, il n'est jamais un avec lui-même. Son unité présumée, s'il en est, ne peut consister qu'en *l'injonction de réaffirmer en choisissant*<sup>888</sup> », affirme J. Derrida.

---

<sup>882</sup> J. Derrida, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>884</sup> Pour J. Derrida, le spectre « c'est l'avenir, il est toujours à venir, il ne se présente que comme ce qui pourrait venir ou re-venir : à l'avenir, disaient les puissances de la vieille Europe au siècle dernier, il faut qu'il ne s'incarne pas. Ni en public ni en secret. À l'avenir, entend-on partout aujourd'hui, il faut qu'il ne se ré-incarne pas : on ne doit pas le laisser re-venir puisqu'il est passé » (*ibid.*, p. 71).

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 69 : « En proposant ce titre, *Spectres de Marx*, je pensais initialement à toutes les formes d'une hantise qui me paraît organiser cela même qui domine le discours d'aujourd'hui. Au moment où un nouveau désordre mondial tente d'installer son néo-capitalisme et son néo-libéralisme, aucune dénégation ne parvient à se débarrasser de tous les fantômes de Marx. L'hégémonie organise toujours la répression et donc la confirmation d'une hantise. »

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 40.



Si l'auteur de *Spectres de Marx* associe donc bien le temps présent à la mort d'une époque, il refuse de faire de cette mort une fin, ouvrant la perspective d'un avenir par le biais de la notion d'héritage. De fait, ce n'est pas comme un orphelin, mais comme un héritier du marxisme que se présente J. Derrida : celui qui reste fidèle à « un esprit » de Marx et qui en même temps porte dans l'avenir quelque promesse du passé. Comme l'a bien montré L. Ruffel<sup>889</sup>, J. Derrida n'a pas été le seul philosophe français à opposer dans les années 1990 la notion d'héritage à celle de fin, ou du moins à questionner le sens de cette fin. Jean-Luc Nancy et Jean-Christophe Bailly, dans *La Comparution*<sup>890</sup>, s'attachent ainsi, avant les événements d'août 1991 en URSS mais après la chute du mur de Berlin en 1989, à « penser l'après communisme<sup>891</sup> » et cherchent à établir que le principe de communauté, lui, n'a pas disparu : une façon de préserver à la fois ce qui présida au communisme et de le porter dans l'avenir. A. Badiou, dans *D'un désastre obscur : sur la fin de la vérité d'Etat*<sup>892</sup> et J.-Cl. Milner, dans *Constat*, s'interrogent aussi sur ce que peut signifier la « mort du communisme », le premier en questionnant le triomphe de la démocratie, le second en soulignant la nécessité de penser un concept qui est sur le point de disparaître, celui de « Révolution », conçue comme la conjonction de la rébellion et de la pensée.

Ce qui unit ces ouvrages, aux yeux de L. Ruffel, au-delà des différences réelles qui les distinguent, c'est bien ce que nous avons relevé précédemment dans *Spectres de Marx* : tout d'abord, le constat d'une mort qui est avant tout un meurtre, ou une tentative de meurtre (« conjuration »), dont les auteurs sont plus ou moins explicitement désignés. Cette mort, qu'elle s'applique plus spécifiquement, selon les philosophes cités, au communisme, au marxisme, ou à la Révolution, renvoie à celle du paradigme de la « conjonction », que nous avons déjà évoqué précédemment. Ensuite, l'idée que cette mort nécessite un travail de deuil, qui consiste à établir une distinction nette entre passé et présent. Faire le deuil du paradigme de la conjonction, c'est donc à la fois accepter sa mort, c'est-à-dire son appartenance définitive au passé, et en même temps accepter ce qui reste de lui dans le présent, sous la forme de l'héritage. Lui restituer son historicité, en somme, contre ceux qui le figent dans le temps, immobile et proprement mélancolique, de la perte.

---

<sup>889</sup> L. Ruffel, « La chute des statues : la fin de l'histoire ? », dans *Face au XX<sup>e</sup> siècle : esthétique et politique dans l'œuvre d'Antoine Volodine, op. cit.*, p. 31-53.

<sup>890</sup> J.-Cl. Bailly et J.-L. Nancy, *La Comparution*. Paris : Christian Bourgois, « Détroits », 1991.

<sup>891</sup> J.-C. Bailly, « Avant-Propos », *ibid.*, p. 9.

<sup>892</sup> A. Badiou, *D'un désastre obscur : sur la fin de la vérité d'Etat*. Paris : l'Aube, 1991.

Sans doute est-il nécessaire de rappeler que les notions de deuil, d'héritage ne sont pas sans lien avec la mémoire : pas d'avenir, dit J. Derrida, « sans la mémoire et l'héritage de Marx<sup>893</sup> ». Ces philosophes qui s'efforcent de penser ce qu'a été la conjonction au sens que J.-C. Milner<sup>894</sup> donne à ce terme craignent que la conjuration dont celle-ci fait l'objet n'entraîne un déni de ce qui a été : à force de clamer la mort de la pensée de la liaison, ne risque-t-on pas de l'oublier, voire de nier qu'elle a jamais existé ? N'existe-t-il pas un « devoir de mémoire » élémentaire, qui consisterait simplement à « nommer » ce qui a été ? Comme le souligne L. Ruffel, « ces penseurs ne s'opposent pas à un oubli fondateur, mais à un déni de mémoire, et partant d'histoire. Loin d'être une lutte pour l'interprétation, il s'agit d'une lutte pour l'existence et contre la falsification<sup>895</sup> ».

Nous verrons plus loin combien ces enjeux sont importants pour une partie de la littérature contemporaine et dans quelle mesure ils font l'objet, de la part de certains auteurs, d'un engagement qu'il conviendra cependant de distinguer de celui d'un Sartre ou d'un Vittorini. Retenons pour l'instant qu'une part non négligeable de la production philosophique française des dix dernières années a eu recours aux notions d'héritage, de deuil, de mémoire, pour s'opposer au discours de la fin des idéologies.

## 2.2.2 La « pensée faible » et le « surmontement » de Gianni Vattimo

En 1980, le philosophe Lucio Colletti évoquait le déclin du marxisme et décrivait son pays comme « rescapé, une fois encore, d'une guerre perdue, mais sans qu'on l'aide à en prendre conscience et, surtout, sans les espérances et l'envie de rebondir que l'on observait en 1945<sup>896</sup> ». De fait, en même temps que disparaissait l'hégémonie de la pensée marxiste dans le cadre de la philosophie italienne, l'attraction pour les philosophies de type nihiliste (principalement celles de Nietzsche et Heidegger) se renforçait, notamment sous l'impulsion du courant herméneutique de la philosophie italienne qui, depuis les années soixante, occupait une place grandissante dans le champ philosophique. Le commentaire de L. Colletti sur cette évolution est moins sévère qu'inquiet : le succès de ces penseurs du « désespoir » serait un « signe des temps », le symptôme d'une crise dont il faudrait sortir en rétablissant un nouvel

---

<sup>893</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>894</sup> Voir p. 271 de notre travail.

<sup>895</sup> L. Ruffel, *op. cit.*, p. 49.

<sup>896</sup> L. Colletti, *Tramonto dell'ideologia* [Roma-Bari : Laterza, 1980, p. 45], cité dans M. Jansen, *Il Dibattito sul postmoderno in Italia*, *op. cit.*, p. 61.

ordre rationnel<sup>897</sup>. Or c'est précisément cela que refusent de faire les philosophes comme G. Vattimo qui revendique son attachement aux penseurs dits « irrationnels ». Dans un article intitulé « L'irrazionalismo » paru en 1981, G. Vattimo recouvre sous le nom de « tendances irrationnelles » toutes les positions philosophiques qui se forment autour du refus polémique de la « raison classique » : celles de Nietzsche et Heidegger, bien sûr, mais aussi celles des post-structuralistes français (Derrida, Foucault, Deleuze, Lacan, Baudrillard, Lyotard), la critique du marxisme telle que la mène Habermas au sein de l'École de Francfort, la critique épistémologique de la rationalité scientifique que livrent Thomas S. Kuhn, Paul Feyerabend et Imre Lakatos<sup>898</sup>. Selon G. Vattimo, l'irrationnalisme italien se constitue plus spécifiquement contre la rationalité dialectique de l'histoire et ne correspond donc pas tant au refus de la raison de la science et des techniques qu'à celui de l'historicisme dialectique<sup>899</sup>.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la réflexion de G. Vattimo sur la « fin de la modernité » et la « fin de l'histoire ». Dans *La Fin de la modernité*, le philosophe avance que la notion de « post-histoire » non seulement est en mesure de « décrire adéquatement » l'expérience de nos sociétés occidentales, mais encore « légitime le discours sur la post-modernité<sup>900</sup> ». L'expression de « post-histoire », comme nous l'avons dit plus haut, a été introduite par A. Gehlen en 1967 et décrit le moment actuel de nos sociétés où, en raison du développement accéléré des technologies, le progrès est devenu routine : ayant cessé de signifier l'avancée vers une destination théologique ou politique, il n'est plus qu'un rouage de la société de consommation, qui repose sur la production constante de « nouveaux » produits. Grâce aux progrès de la technique, les innovations sont de plus en plus nombreuses, mais en même temps elles perdent de leur nouveauté, dans la mesure où le nouveau n'est plus le révolutionnaire ou le subversif, mais simplement « ce qui permet de faire avancer les choses uniformément<sup>901</sup> ». Si le progrès devient routine, c'est aussi parce que le développement de la technique a été préparé et accompagné, sur le plan théorique, par la « sécularisation » de la notion de progrès qui a conduit à son évidement :

---

<sup>897</sup> *Ibid.*

<sup>898</sup> G. Vattimo, « L'irrazionalismo », *Alfabeta*, n°28, p. 15-17.

<sup>899</sup> Cette position nous semble pour le moins paradoxale : comment séparer aussi rigoureusement que semble le faire G. Vattimo rationalité des sciences et des techniques et rationalité de l'histoire ? En outre, le front opposé à la « raison classique », qui comprend aussi bien l'anarchisme épistémologique de Feyerabend et la théorie critique d'Habermas, ne peut manquer de frapper par l'hétérogénéité de ses membres.

<sup>900</sup> G. Vattimo, *La Fin de la modernité*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 13.

L'histoire, qui apparaissait dans la vision chrétienne comme l'histoire du salut, est devenue tout d'abord la recherche d'une perfection intra-mondaine, puis, peu à peu, celle du progrès : mais la valeur finale du progrès étant de réaliser des conditions qui permettront à un nouveau progrès d'être toujours possible, son idéal se révèle vide. Le « ce vers quoi » une fois disparu, la sécularisation devient cette dissolution de l'idée même de progrès qui s'opère très précisément dans la culture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>902</sup>.

Cette sécularisation du progrès qui le vide peu à peu de son sens caractérise la postmodernité qui se définit alors comme « dissolution de la catégorie de nouveau, comme expérience d'une "fin de l'histoire", et non plus comme la présentation d'un autre stade, plus progressif ou plus régressif peu importe, de cette même histoire<sup>903</sup> ». Dans cette perspective, la fin de l'histoire est à comprendre comme problématisation de l'historicité et dissolution de l'histoire comme processus unitaire : « la contemporanéité [...] est cette époque où, alors même que le perfectionnement des instruments de conservation et de transmission de l'information permet enfin de réaliser une "histoire universelle", c'est l'idée même d'histoire universelle qui est impossible<sup>904</sup> ».

Il est cependant important de souligner que G. Vattimo, loin de considérer cette perte de l'histoire comme une « catastrophe », estime qu'elle doit être saisie comme une « chance », une source de possibilités pour l'homme de la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>905</sup>. La fin, dit le philosophe italien, qu'elle soit celle de la pensée rationnelle de la modernité ou de l'histoire, ne doit être comprise ni comme un renoncement, ni comme un dépassement, mais comme ce que Heidegger appelle la « *Verwindung* » et que l'on traduit en français par « surmontement » (« *superamento* » en italien). Le philosophe allemand désigne par ce terme le fait de « se remettre », au triple sens de « se remettre d'une maladie, s'en remettre à quelqu'un, se remettre quelque chose à soi-même en tant que se consigner un message<sup>906</sup> ». Le « surmontement » se distingue du « dépassement » ou « l'outrepassement » (« *Aufhebung* ») propres à la pensée moderne dialectique en ce qu'il ne signifie nullement un « laisser derrière soi » caractérisant le rapport à un passé qui n'aurait plus rien à nous dire. G. Vattimo affirme en effet qu'il nous est impossible de renoncer à notre héritage philosophico-culturel, qu'il prenne le nom de rationalisme ou d'historicisme : « nous ne pouvons le laisser derrière nous comme une doctrine à laquelle nous ne croyons plus ; il est quelque chose qui reste en nous

---

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>904</sup> *Ibid.*

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 43.

comme les traces d'une maladie ou comme une douleur à laquelle on se résigne<sup>907</sup> ». Seule l'acceptation de la souffrance de la « maladie », l'acceptation d'une « faiblesse » donc, peut apporter un remède à la pensée rationnelle de la tradition occidentale. C'est pourquoi la tradition moderne doit, selon G. Vattimo, se soumettre à une « acceptation-convalescence-distorsion qui n'a plus rien de l'outrepassement critique caractéristique de la modernité. Il peut se faire que, pour la pensée postmoderne, ce soit là que réside la *chance* d'un nouveau commencement : faiblement nouveau<sup>908</sup> ».

La proposition de G. Vattimo de définir la pensée postmoderne comme pensée du surmontement a connu un large écho à l'étranger : Antoine Compagnon, dans *Les Cinq paradoxes de la modernité*, souligne la « haute valeur philosophique<sup>909</sup> » d'une telle conception de la postmodernité, tandis que Linda Hutcheon se réfère à la « pensée faible » de G. Vattimo pour formuler sa « poétique paradoxale » du postmoderne dans *A Poetics of Postmodernism* et que Wolfgang Iser considère, dans *Unsere postmoderne moderne*, le terme de « *Verwindung* » remis à l'honneur par G. Vattimo comme très efficace pour traduire l'essence du postmoderne<sup>910</sup>. Ces auteurs reconnaissent tous dans le discours tenu par l'auteur de *La Fin de la modernité* une alternative à la conception de la postmodernité comme fin, au sens de « liquidation » de l'histoire et des méta-récits.

De fait, G. Vattimo n'envisage pas de penser la fin en dehors de l'idée fondamentale de trace. Accepter les traces de la « maladie » dont notre époque se relève, accepter de les conserver, c'est faire preuve de *pietas* à l'égard du passé<sup>911</sup>. La *pietas* n'a pas, selon le philosophe, la valeur coercitive d'un méta-récit, puisqu'elle est la conséquence d'une prise en compte de la dissolution de toute métaphysique de la présence, mais elle est indispensable pour que notre époque fasse le « deuil » de sa tradition : « les difficultés de la pensée

---

<sup>907</sup> Notre traduction de G. Vattimo, « La filosofia del mattino », *Aut Aut*, n°202-203, juillet-octobre., 1984, p. 8.

<sup>908</sup> G. Vattimo, *La Fin de la modernité*, *op. cit.*, p. 185. G. Vattimo revient sur le caractère positif de la postmodernité dans son ouvrage *La Société transparente* [*La Società trasparente*, 1989]. Trad. de l'italien par J.-P. Pisetta. Paris : Desclée de Brouwer, 1990. Il y affirme que « l'expérience d'oscillation du monde postmoderne » constitue « la chance d'un nouveau moyen d'être (enfin ?) humains » (p. 21).

<sup>909</sup> A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990, p. 174.

<sup>910</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. Cambridge : Routledge, 1988 ; Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne moderne*. Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1988. Cités dans M. Jansen, *op. cit.*, note 1 p. 97.

<sup>911</sup> G. Vattimo entend par *pietas* un sentiment de respect à l'égard de la finitude, la mortalité et la caducité des choses de ce monde, ainsi qu'à l'égard des traces qui en subsistent. Cette notion est développée par le philosophe dans l'article « *Predicare il nichilismo ?* », *Aut, Aut*, n°226-227, 1988, p. 111-120, cité dans M. Jansen, *op. cit.*, p. 103.

postmoderne montrent que la place autrefois occupée par les “méta-récits” et les philosophies de l’histoire ne peut pas rester inoccupée. Cela reviendrait à la non-élaboration du deuil<sup>912</sup> ».

On ne peut s’empêcher ici de remarquer la convergence des thèmes et des termes employés par les philosophes français post-marxistes et le penseur italien. En recourant à des notions comme celles de « spectres », de « deuil » ou de « pensée faible », chacun d’entre eux propose d’établir un rapport avec l’histoire qui ne soit pas de rupture ou de dépassement, mais d’héritage, au sens actif de sélection et de reformulation du transmis. Il ne s’agit pas de reproduire le passé, mais d’en conserver des traces, à partir desquelles il devient possible d’envisager un recommencement, fût-il faible. S’il s’agit avant tout pour G. Vattimo de l’héritage des méta-récits et de la tradition philosophique de la modernité, il est à noter que l’héritage des idéologies modernes, et en premier lieu du marxisme, n’est pas absent de l’horizon de pensée du philosophe italien. Comme le souligne M. Jansen, ce dernier, en proposant une « Verwindung » de la pensée dialectique et donc du marxisme, a opté non pas pour une rupture mais pour une reformulation de celui-ci. À la question qui lui est posée, lors d’une interview, de savoir ce qui dans sa philosophie est resté du marxisme, G. Vattimo répond que demeure la prise de position en faveur des assujettis et des exclus, non plus au nom des notions d’humanisme et de progrès, mais au nom d’une proximité entre pensée faible et déshérités : « ce sont les exclus et les assujettis de tout type [...] qui font l’expérience la plus profonde de la dissolution des valeurs et des fondements [...]. Dans un sens non prévu par Marx, la condition d’exclusion et d’assujettissement social devient un lieu privilégié pour faire l’expérience d’une nouveauté essentielle, qui peut constituer la base d’une émancipation<sup>913</sup> ».

L’effondrement des communismes réels qui sanctionne la crise des idéologies au tournant des années 1990 ouvre en outre de nouvelles opportunités au dialogue entre partisans de la « pensée faible » et marxistes. Ces derniers, qui dans la décennie précédente avaient associé la pensée faible à un certain désengagement d’empreinte nihiliste, font désormais appel aux premiers pour envisager « comment construire une nouvelle politique de gauche ». C’est dans cette perspective que les deux philosophes de la « pensée faible », G. Vattimo et Rovetti, s’entretiennent avec les journalistes Giancarlo Bosetti et Andrea Forty en 1989 dans

---

<sup>912</sup> Notre traduction de G. Vattimo, « Postmodernità e fine della storia », dans G. Mari (a cura di), *Moderno, postmoderno : soggetto, tempo, sapere nella società attuale*. Milano : Feltrinelli, 1987, p. 107.

<sup>913</sup> Notre traduction de G. Vattimo, dans C. Cattabiani, G. Vattimo « Viaggio nella sinistra in crisi. I comunisti alle prese con il post-marxismo », *Il Messaggero Veneto*, avril 1984, cité dans M. Jansen, *op. cit.*, p. 139.

le journal *L'Unità*<sup>914</sup>. Si on ne saurait confondre la « pensée faible » avec le post marxisme, il convient cependant de souligner que celle-ci propose à l'idéologie, au même titre qu'à la tradition de la pensée philosophique moderne, un avenir qui ne serait ni le dépassement ni l'effacement de son passé, mais en quelque sorte sa survivance.

Comprise en ce sens, la postmodernité serait moins le temps de la fin que celui de l'héritage et il semble donc que, derrière le terme unique de postmodernité, se jouent deux rapports très différents avec le passé. Nous proposons donc d'établir une distinction ferme entre une postmodernité fondée sur la notion de fin et une postmodernité d'après la fin, qui reposerait sur la notion d'héritage. Nous verrons que cette dernière proposition, issue du champ philosophique, trouve un écho dans les recherches plus récentes provenant d'autres disciplines, au premier rang desquelles l'histoire et l'anthropologie. Sans nécessairement recourir à cette notion polémique et contradictoire qu'est la postmodernité, les chercheurs de ces disciplines mettent en effet l'accent sur les notions d'héritage, de deuil et de mémoire pour rendre compte du rapport que nos sociétés occidentales entretiennent avec leur histoire.

### 2.3 La crise du régime moderne d'historicité

La fin des idéologies, comme on l'a vu précédemment, semble inséparable de la notion de fin de l'histoire. Si la première renvoie de fait non pas à la fin de toutes les idéologies, mais essentiellement à celle du marxisme, de même la prétendue fin de l'histoire ne signifie pas la fin de toute histoire, mais bien la fin d'une certaine conception de l'histoire, que nous avons décrite plus haut sous le terme de « régime moderne d'historicité ». Deux éléments majeurs caractérisent ce que l'on ne sait encore appeler une « crise » ou une véritable « fin » du régime d'historicité né dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>915</sup> : la remise en cause du futur comme principe d'intelligibilité de l'histoire et la place centrale qu'occupe

---

<sup>914</sup> G. Bosetti et A. Forty, « Intervista ai filosofi del "pensiero debole" Vattimo e Rovatti. Come costruire una nuova cultura di sinistra. I nemici delle ideologie », *L'Unità*, 25 juillet 1989, cité dans M. Jansen, *op. cit.*, p. 139.

<sup>915</sup> Si P. Nora, dans son article « Que peuvent les intellectuels ? » [*Le Débat*, n°1, mai 1980] parle par exemple d'une « mort » de l'avenir, à la suite de laquelle « nous vivons la fin de l'histoire finie » (p. 17), en revanche P.-A. Taguieff estime que la fin du « mythe historico-politique moderne » est une « fin qui dure, et peut durer longtemps » (*L'Effacement de l'avenir*, *op. cit.*, p. 475). Quant à F. Hartog, s'il attribue un nom à notre expérience contemporaine du temps pour marquer sa différence avec le régime moderne d'historicité (« le présentisme »), il hésite à parler de fin des temps modernes : « Convient-il alors de parler de fin ou de sortie des temps modernes [...] ? Nous n'en savons rien encore. De crise sûrement » (*Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 28).

désormais la mémoire, non seulement dans le domaine des études historiques, mais encore et surtout dans le débat public.

### 2.3.1 La crise de l'avenir

La notion de « crise de l'avenir », destinée à alimenter efficacement et durablement le discours des fins et la polémique autour de la postmodernité, se développe en Europe à la fin des années 1970. En France, les historiens Pierre Nora et Krzysztof Pomian, dans les pages de la nouvelle revue *Le Débat*, s'en font notamment les échos en 1980. Dans l'article d'ouverture du premier numéro, intitulé « Que peuvent les intellectuels ? », P. Nora diagnostique la fin de la « perspective d'un avenir » : « du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'aube de ce que l'on pourrait appeler l'âge des sciences humaines, les différents types de rapports historiques à l'histoire avaient tous quelque chose de fondamental en commun [...] : la perspective d'un avenir qui dépendait des hommes. Cet avenir, trois schémas ont permis de le penser : la restauration de l'ordre ancien ; le progrès ; la révolution<sup>916</sup> ». Or, d'après P. Nora, ces trois schémas « sont morts, et du même coup l'avenir, cet avenir qui donnait à l'histoire, aux deux sens du mot, sa fin<sup>917</sup> ». K. Pomian, dans son article « La crise de l'avenir » publié en décembre 1980 dans la même revue, développe cette idée en présentant comme « de moins en moins possible » le fait de « concevoir un avenir qui soit simultanément accessible et souhaitable ». « L'avenir qu'on affirme le plus probable », poursuit-il, « ne saurait être pire<sup>918</sup> ».

Si ce n'est guère la première fois qu'une telle crise du futur se manifeste, son ampleur est, selon K. Pomian, inédite : « Il y a cent ans [la crise de l'avenir] se manifestait de premier chef parmi l'*intelligentsia* littéraire et artistique. Aujourd'hui, la crise touche d'abord les sciences, les techniques et les idéologies, moins les individus que les institutions et les collectivités. Sont affectés les fondements mêmes de la civilisation moderne, tous régimes confondus<sup>919</sup> ». De fait, « si la catastrophe de la Première Guerre mondiale et les crises qui l'ont suivie, puis celle de la Seconde Guerre, ont ébranlé, voire récusé le futurisme », comme le souligne F. Hartog, il reste que « toute une série de facteurs, souvent repris en slogans ont,

---

<sup>916</sup> P. Nora, art. cit., p. 16.

<sup>917</sup> *Ibid.*

<sup>918</sup> K. Pomian, « La crise de l'avenir », *op. cit.*, p. 241.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 240.



pour finir, concouru à relancer les hymnes au progrès et non seulement à maintenir opératoire le régime moderne d'historicité, mais à en faire l'unique horizon temporel<sup>920</sup> ».

Ce que révèle cette « crise de l'avenir », ce n'est donc pas tant l'effacement de la notion de futur que l'émergence d'un futur vide, qui ne se « remplit plus d'attentes structurées par notre puissance d'imaginer l'avenir comme désirable<sup>921</sup> ». Il s'agit donc bien, en dernière instance, d'un retournement : le futur, désarticulé de l'idée de progrès<sup>922</sup>, n'est plus promesse ou « principe d'espérance<sup>923</sup> », mais incertitude, et, plus encore, menace. Confrontée au délitement de l'idée révolutionnaire, dont nous avons parlé précédemment, à l'essor de plus en plus rapide de technologies qui fascinent tout autant qu'elles inquiètent, privée donc de cette lumière d'intelligibilité venue du futur, l'histoire est bien devenue, comme le note F. Furet en 1995 dans *Le Passé d'une illusion*, « ce tunnel où l'homme s'engage dans l'obscurité, sans savoir où le conduiront ses actions, incertain sur son destin, dépossédé de l'illusoire sécurité d'une science qu'il fait. Privé de Dieu, l'individu démocratique voit trembler sur ses bases, en cette fin de siècle, la divinité histoire : angoisse qu'il va falloir conjurer. À cette menace de l'incertitude se joint dans son esprit le scandale d'un avenir fermé<sup>924</sup> ». Si nous avons déjà parlé plus haut de la conjuration de l'angoisse de « la fin de l'histoire », c'est de la façon dont on a affronté le « scandale de l'avenir fermé » qu'il faut parler ici.

Au cours des dernières décennies, deux propositions ont été formulées, qui ont tiré les conséquences philosophiques et politiques de la « crise de l'avenir » : « le principe responsabilité », élaboré et défendu par le philosophe Hans Jonas en 1979, et, plus récemment, le principe de précaution<sup>925</sup>. F. Hartog précise que si les deux principes diffèrent – « ils n'ont ni la même genèse, ni la même portée, ni le même usage » – on peut néanmoins considérer le premier comme « le soubassement philosophique du second<sup>926</sup> ». *Le Principe*

---

<sup>920</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 120.

<sup>921</sup> P. -A. Taguieff, op. cit., p. 10.

<sup>922</sup> Sur la fin du mythe et de la philosophie du progrès, nous renvoyons à l'ouvrage de G. Sasso, *Tramonto di un mito, l'idea di progresso tra Ottocento e Novecento*. Bologna : Il Mulino, 1984.

<sup>923</sup> E. Bloch, *Le Principe Espérance* [1959]. Trad. de l'allemand par F. Wuilmart. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1976-1991 (3 volumes).

<sup>924</sup> F. Furet, *Le Passé d'une illusion*, op. cit., p. 808.

<sup>925</sup> H. Jonas, *Le Principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique* [1979]. Trad. de l'allemand par J. Greisch. Paris : Flammarion, « Champs », 1998 ; Les références au principe de précaution sont nombreuses comme le relève F. Hartog (op. cit., note 24, p. 250) : on peut citer P. Kourilsky et G. Viney, *Le Principe de précaution*, Rapport au Premier ministre. Paris : Odile Jacob 2000 ; O. Godard (dir.), *Le Principe de précaution dans la conduite des affaires humaines*. Paris : MSH et INRA, 1997 ; O. Godard, « De l'usage du principe de précaution en un univers controversé », *Futuribles*, février-mars 1999, p. 37-60.

<sup>926</sup> F. Hartog, op. cit., p. 210.

*responsabilité* se définit par opposition aux illusions du « principe espérance » défendu par Ernst Bloch et prend pour cible aussi bien l'utopie marxiste que la technologie, qui, de « promesse », est devenue une « menace » pour l'homme<sup>927</sup>. Seule une éthique du futur peut protéger l'homme de lui-même, une éthique qui, sans sacrifier le présent à l'avenir ou l'avenir au présent, serait soucieuse des deux et pourrait se résumer en l'impératif suivant : « agis de façon que les effets de ton action soient compatibles avec la permanence d'une vie authentiquement humaine sur terre<sup>928</sup> ». L'anticipation de la menace, sous la forme de ce que H. Jonas nomme une « heuristique de la peur », doit nous aider à obéir à un tel impératif : non pas une peur qui nous déconseillerait d'agir, mais au contraire une peur qui nous inviterait à réagir. Le présent se trouve ainsi investi de tout le futur, en même temps que la responsabilité des contemporains s'étend jusqu'à l'avenir le plus lointain.

Le principe de précaution, qui s'inscrit dans ce contexte marqué par la crise du progrès et les dangers des nouvelles technologies, est essentiellement conçu pour « affronter l'incertitude dans toutes ses incertitudes, en un moment où la science se trouve dans l'incapacité de trancher<sup>929</sup> ». « S'adressant à des présomptions de risque, non encore corroborées et qui peut-être ne le seront pas, il veut se distinguer de la démarche, familière sinon toujours mise en œuvre, de la prévention. Les temporalités sur lesquelles il opère ne sont pas les mêmes : elles sont longues ou très longues<sup>930</sup> », précise F. Hartog. Comme le principe responsabilité, le principe de précaution établit donc un nouveau rapport au temps : dans son article « Le retour du Malin génie : esquisse d'une philosophie de la précaution<sup>931</sup> », François Ewald note que les attitudes devant l'incertain ont connu successivement trois formes : la prévoyance, auquel correspond le paradigme de la responsabilité et qui est lié à l'avènement du libéralisme ; la prévention, associée à la solidarité incarnée par l'État-Providence ; la précaution, qui serait attachée à l'idée de « sûreté » incarnée par un « État de précaution ». Avec cette dernière étape, c'est un nouveau rapport au dommage et au temps qui est mis en place : « il y a de l'irréparable, de l'irréversible, de l'irremédiable, de l'incalculable, de

---

<sup>927</sup> H. Jonas, « Préface », *op. cit.*, p. 15.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>929</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 213. Né dans le contexte de l'environnement, le principe de précaution a ensuite trouvé une application dans le domaine de la santé et de l'alimentation. Plus largement, il est un point d'ancrage fort de toutes les initiatives cherchant à faire prévaloir la notion de développement durable.

<sup>930</sup> *Ibid.*

<sup>931</sup> F. Ewald, « Le retour du Malin génie : esquisse d'une philosophie de la précaution », dans O. Godard (dir.), *Le Principe de précaution...*, *op. cit.*, p. 99-126.

l'imprescriptible<sup>932</sup> ». Autrement dit, au-delà de la vision d'un avenir dangereux et incertain, c'est celle d'un temps continu, sans ruptures, qui s'impose avec les notions de principe responsabilité et principe de précaution. Une représentation qui s'oppose donc manifestement à celle qui dominait le régime moderne d'historicité, fondé sur la croyance en un avenir meilleur que feraient advenir brutalement la Révolution (politique) ou les révolutions (scientifique, technique, industrielle...).

Dans cette perspective, la notion d'héritage, qui occupait une place centrale dans la pensée des philosophes s'opposant au discours des fins, se trouve déplacée vers le futur : nous devons dès aujourd'hui nous soucier de l'héritage que nous avons reçu et que nous léguerons aux générations futures, en vertu du principe, énoncé par H. Jonas, selon lequel « un héritage dégradé dégradera en même temps les héritiers<sup>933</sup> ». Les notions de responsabilité et de dette se voient ainsi attribuées une valeur prospective, au moment même où elles connaissent une extension très large en direction du passé, sous la forme notamment du « devoir de mémoire ». De fait, la crise de l'avenir n'est pas le seul élément de perturbation du régime moderne d'historicité : en même temps que le futur devient une menace, le passé revient avec force, autour des notions de « mémoire », de « patrimoine », « commémoration » qui occupent le débat politique, historique et médiatique. S'agit-il alors d'un « retour » à la catégorie du passé, une nostalgie pour le vieux modèle de *l'istoria magistra* ?

### 2.3.2 La mémoire ou la « hantise du passé<sup>934</sup> »

Dans l'introduction de son ouvrage *Le Passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, consacré à l'exploration des « relations entre histoire et mémoire » et à l'analyse de « certains aspects de l'usage public du passé », l'historien italien E. Traverso s'intéresse à l'émergence de ce qu'il nomme, avec d'autres, l'« obsession » de la mémoire qui se manifeste dans l'espace public des sociétés occidentales depuis une trentaine d'années<sup>935</sup>. La diffusion du mot est, note-il, « d'autant plus impressionnante que son entrée dans le domaine des

---

<sup>932</sup> F. Ewald, « Vers un État de précaution », *Revue de philosophie et de sciences sociales*, 3, 2002, p. 111, cité dans F. Hartog, *op. cit.*, p. 214

<sup>933</sup> H. Jonas, *op. cit.*, p. 424.

<sup>934</sup> Nous empruntons cette expression à H. Rousso, *La Hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*. Paris : Textuel, « Conversations pour demain », 1998.

<sup>935</sup> E. Traverso, « Introduction : l'émergence de la mémoire », *op. cit.* [p. 10-18], p. 17.

sciences sociales est assez tardive<sup>936</sup> ». Pratiquement absent du débat intellectuel au cours des années 1960 et 1970, le terme ne figure ni dans l'ouvrage collectif intitulé *Faire de l'histoire* publié en 1974 sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, ni dans le *Keywords* de Raymond Williams, un des pionniers de l'histoire culturelle, daté de 1976<sup>937</sup>. Cependant, à peine dix ans plus tard, non seulement le mot s'est répandu dans le discours historiographique – il est par exemple au cœur de la vaste entreprise éditoriale initiée par P. Nora en 1984, *Lieux de mémoire*, qui ouvre un champ nouveau d'étude, l'histoire de la mémoire – mais encore il a envahi l'espace public, conduisant certains observateurs à définir l'époque actuelle comme « le temps de la mémoire », le temps d'une mémoire « saturée » et surabondante<sup>938</sup>.

L'omniprésence et la polyvalence de ce terme, que l'on retrouve aussi bien dans le vocabulaire médiatique, culturel, politique que, de façon moins attendue, dans celui scientifique et administratif<sup>939</sup>, tient sans doute au fait que la mémoire a peu à peu cessé de désigner un phénomène objectif (le souvenir personnel d'événements passés) pour devenir une « valeur<sup>940</sup> ». La fortune de l'expression « devoir de mémoire » illustre bien cette valorisation, au sens de « devenir valeur », de la mémoire, transformant la nécessité de reconnaître ou de se remémorer les tragédies de la Seconde Guerre mondiale, au premier rang desquelles le génocide juif, en une injonction impérieuse et permanente, autant éthique que politique, qui peut devenir source d'abus<sup>941</sup>. Selon E. Traverso, la mémoire tendrait même à devenir « le vecteur d'une *religion civile* du monde occidental, avec son système de valeurs, de croyances, de symboles et de liturgies<sup>942</sup> » et participerait en ce sens de ce que Eric Hobsbawm a appelé « l'invention de la tradition » : « un passé réel ou mythique autour duquel on construit des pratiques ritualisées visant à renforcer la cohésion d'un groupe ou d'une communauté, à donner une légitimité à certaines institutions, à inculquer des valeurs au sein

---

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>937</sup> *Ibid.* R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London : Fontana, 1976.

<sup>938</sup> Les expressions entre guillemets renvoient respectivement à H. Rousso, *op. cit.*, p. 12 et à R. Robin, *La Mémoire saturée*. Paris : Stock, 2003.

<sup>939</sup> H. Rousso évoque notamment les polémiques scientifiques sur « la mémoire de l'eau » et ironise sur l'expression « mémoire de votre santé » employée par la Sécurité Sociale pour convaincre le citoyen de l'utilité du nouveau carnet de santé. (*La Hantise du passé, op. cit.*, p. 14)

<sup>940</sup> *Ibid.*

<sup>941</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à T. Todorov, *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995 ; E. Conan et H. Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas* [1994]. Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1996. H. Rousso rappelle par ailleurs que, à l'origine, l'injonction du « devoir de mémoire », née de la plume des survivants des camps nazis et inscrite dans la continuité de l'événement, était « un appel aux survivants à témoigner [...] à lutter contre la peur de ne pas être entendu et plus encore à résister à leur propre tentation de l'oubli ». Ce devoir de mémoire s'est aujourd'hui mué en « une injonction que les jeunes générations n'ayant pas vécu directement l'événement adressent de manière péremptoire à leurs contemporains » (*La Hantise du passé, op. cit.*, p. 43).

<sup>942</sup> E. Traverso, *op. cit.*, p. 12.

de la société<sup>943</sup> ». La mémoire offre ainsi depuis quelques années un visage paradoxal : d'un côté, elle est érigée en valeur, et, à ce titre, édicte des impératifs prétendument universels ; de l'autre, elle court le risque, par le biais de la « réification du passé, c'est-à-dire sa transformation en objet de consommation, esthétisé, neutralisé et rentabilisé, prêt à être récupéré et utilisé par l'industrie du tourisme et du spectacle<sup>944</sup> », de sa propre dévalorisation. Plus grave, elle tendrait à entraîner l'histoire elle-même dans ce processus de réification : l'historien, souvent appelé à intervenir dans le débat public en qualité d'« expert », menace de faire, selon les termes d'O. Dumoulin, de son savoir « un produit marchand<sup>945</sup> », tandis que les sites historiques transformés en musées alimentent le « tourisme de mémoire ».

Si l'histoire se trouve exposée aux dérives potentielles de la mémoire, c'est parce que les deux termes tendent à être synonymes, ou, plus précisément, parce que la seconde tend à se substituer, dans l'opinion commune, à la première : « en fait, la mémoire constitue la dénomination actuelle, dominante, par laquelle on désigne le passé non pas de manière objective et rationnelle, mais avec l'idée implicite qu'il faut conserver ce passé, le maintenir vivant, en lui attribuant un rôle, sans d'ailleurs préciser lequel », note à ce sujet H. Rousso<sup>946</sup>. S'il n'y a pas lieu d'analyser ici les rapports complexes qu'entretiennent histoire et mémoire, l'abondance des travaux effectués sur ce thème, par des historiens comme par des philosophes, doit nous alerter en ce qu'elle révèle la façon dont nos sociétés contemporaines envisagent l'articulation entre passé, présent, futur<sup>947</sup>. Un premier constat, connu, s'impose : la mémoire, statut « matriciel » de l'histoire selon P. Ricœur<sup>948</sup>, est devenue, au cours du dernier siècle, un de ses domaines de recherche, comme le prouve l'essor de l'histoire contemporaine.

L'émergence de la mémoire dans le champ des études historiques a connu plusieurs étapes, qu'il n'est sans doute pas inutile de retracer brièvement pour comprendre comment, s'imposant comme une voie d'accès majeure de notre rapport au passé, elle participe, autant qu'elle en est un des symptômes les plus visibles, de la crise du régime moderne d'historicité.

---

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 11. E. Hobsbawm, *The Invention of tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

<sup>944</sup> E. Traverso, *op. cit.*, p. 11.

<sup>945</sup> O. Dumoulin, *Le Rôle social de l'historien : de la chaire au prétoire*. Paris : Albin Michel, 2003, p. 243.

<sup>946</sup> H. Rousso, *La Hantise du passé*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>947</sup> Citons, entre autres, l'ouvrage fondateur de M. Halbwachs, *La Mémoire collective* [1950]. Paris : Albin Michel, 1997 ; Y. H. Yerushalmi, *Zachor. Histoire juive et mémoire juive* [1982]. Trad. de l'anglais par E. Vigne. Paris : La Découverte, 1984 ; P. Nora, « Entre mémoire et histoire » texte d'ouverture des *Lieux de mémoire, I, La République*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XVII-XLI ; P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000 ; E. Traverso, « Histoire et mémoire : un couple antinomique ? », *op. cit.*, p. 19-42.

<sup>948</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 106.

E. Traverso rappelle que histoire et mémoire ne forment « un couple antinomique que depuis le XX<sup>e</sup> siècle, lorsque les paradigmes de l'historicisme classique ont été remis en cause simultanément par la philosophie (Bergson), la psychanalyse (Freud) et la sociologie (Halbwachs)<sup>949</sup> » et que c'est dans « le contexte d'élargissement des sources de l'histoire et de remise en cause de ses hiérarchies traditionnelles » (au premier rang desquelles l'ethnocentrisme et l'histoire des grands hommes) que s'inscrit « l'émergence de la mémoire comme nouveau chantier dans l'écriture du passé<sup>950</sup> ».

C'est à P. Nora que l'on doit le renouveau, à partir des années 1980, du débat historiographique sur la mémoire en France. Dans le long texte d'ouverture aux *Lieux de mémoire*, intitulé « Entre mémoire et histoire », l'historien reprend à son compte la distinction formulée par M. Halbwachs entre les deux notions : si la mémoire est « vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre [...] en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations », l'histoire en revanche est « la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus<sup>951</sup> ». La première est donc un « phénomène toujours actuel » en vertu d'un « lien vécu au présent éternel », tandis que la seconde est une « représentation du passé » qui en outre inscrit en son cœur « un criticisme destructeur de la mémoire spontanée<sup>952</sup> ». Mais s'il faut veiller à ne pas confondre les deux notions, il ne s'agit pas non plus de les opposer. Mieux vaut se servir de l'une et de l'autre, autrement dit de faire appel à la mémoire pour ouvrir et élargir le champ de l'histoire contemporaine. S'ouvre ainsi un horizon d'études nouveau, celui d'une histoire de la mémoire, dont les *Lieux de mémoire* se veulent la première illustration.

---

<sup>949</sup> E. Traverso, « Histoire et mémoire : un couple antinomique ? », *op. cit.*, p. 24. Le premier à tracer une ligne de partage claire entre histoire et mémoire fut Maurice Halbwachs qui pendant plus de vingt ans, des années 1920 jusqu'à sa mort en 1945 au camp de Buchenwald, s'employa à développer une sociologie de la mémoire collective. Dans son ouvrage inachevé *La Mémoire collective*, il dénonçait l'expression de « mémoire historique », composée à ses yeux de deux notions contradictoires : alors que l'histoire suppose un regard extérieur sur les événements du passé (l'historien ne peut « faire son œuvre qu'à condition de se placer délibérément hors du temps vécu par les groupes qui ont assisté aux événements, qui en ont eu le contact plus ou moins direct, et peuvent se les rappeler », E. Traverso, *op. cit.*, p. 189), la mémoire implique une relation d'intériorité avec les faits relatés. Elle perpétue le passé dans le présent, tandis que l'histoire fixe le passé dans un ordre temporel clos sur lui-même, forgeant ainsi une « durée artificielle qui n'a de réalité pour aucun des groupes auxquels ces événements sont empruntés » (p. 166). De fait, si l'histoire est une, il y a autant de mémoires que de groupes, dont chacun a sa durée propre.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>951</sup> P. Nora, *Les Lieux de mémoire, I*, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. XIX.

Le projet de P. Nora consiste en effet à rebâtir l'histoire nationale autour des « lieux de mémoire », ces « lieux » qui, des monuments aux emblèmes, des institutions aux mythes, sont à la fois matériels, symboliques et fonctionnels, et qui, loin d'être « ce dont on se souvient » sont « là où la mémoire travaille » ; non pas « la tradition elle-même, mais son laboratoire<sup>953</sup> ». P. Nora inscrit sa démarche dans un moment bien précis de l'histoire de nos sociétés occidentales qui est celui, dit-il paradoxalement, de la « fin de l'histoire-mémoire ». Nous connaissons aujourd'hui, précise-t-il, « la rupture d'un lien d'identité très ancien », la « fin de ce que nous vivions comme une évidence : l'adéquation de l'histoire et de la mémoire<sup>954</sup> ». En même temps qu'elles donnent le sentiment d'une accélération de l'histoire et de ce que R. Koselleck nomme une rupture avec « le champ d'expérience », les évolutions récentes de l'époque – la mondialisation, la démocratisation, la médiatisation ... – entraînent la fin de ce que P. Nora nomme « les sociétés-mémoires » et même la disparition de la mémoire : « on ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus » et c'est précisément parce qu'il n'y a plus de « milieux de mémoire » que les « lieux » se trouvent investis du sentiment résiduel de la continuité<sup>955</sup>.

Sans doute faut-il ici s'entendre sur le sens du mot « mémoire » pour bien comprendre l'enjeu de l'entreprise menée par l'auteur des *Lieux de mémoire*. La mémoire d'aujourd'hui ne serait plus celle d'hier, que réglaient les « sociétés-mémoires », une mémoire en quelque sorte « sans passé », reconduisant « éternellement l'héritage », celle-là même que P. Nora décrivait comme « vie ». Notre mémoire, « saisie par l'histoire », « transformée par son passage en histoire » se distingue désormais par trois traits<sup>956</sup>.

Elle est d'abord « archivistique » : alors même que les historiens « se sont dépris du culte documentaire, la société tout entière vit dans la religion conservatrice et le productivisme archivistique » en même temps qu'elle cultive « la superstition et le respect de la trace<sup>957</sup> ». Le statut même de l'archive s'est modifié dans le sens d'une dilatation, d'une démultiplication et d'une démocratisation. Si dans « les temps classiques » seuls trois émetteurs d'archives étaient répertoriés – les grandes familles, l'Église et l'État, « qui ne se croit pas aujourd'hui tenu de consigner ses souvenirs, d'écrire ses Mémoires<sup>958</sup> ? »

---

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. X.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. XVII.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. XVI.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. XXV.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. XXVI.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. XXVII.

C'est que précisément cette mémoire, qui nous vient de l'extérieur mais qui est « intériorisée comme une contrainte individuelle », est une « mémoire-devoir », qui fait « de chacun l'historien de soi » : « moins la mémoire est vécue collectivement, plus elle a besoin d'hommes particuliers qui se font eux-mêmes des hommes-mémoire ». Entièrement psychologisée, la mémoire est ainsi devenue une affaire privée, entraînant une nouvelle économie de « l'identité du moi<sup>959</sup> ».

Enfin, cette mémoire est une « mémoire-distance », qui se fonde non plus sur une « continuité rétrospective », mais plutôt sur « la mise en lumière de la discontinuité » : « de même que l'avenir visible, prévisible, manipulable, balisé, projection du présent, est devenu invisible, imprévisible, immaîtrisable, nous en sommes arrivés symétriquement à l'idée d'un passé visible à un passé invisible<sup>960</sup> ». Perçu comme « radicalement autre », le passé est bien désormais « ce monde dont nous sommes à jamais coupés<sup>961</sup> ».

L'actuelle « flambée de la mémoire », qui perturbe fortement le régime moderne d'historicité repose donc sur un changement du régime de la mémoire qui dissipe à son tour tout amalgame avec le régime ancien d'historicité, qui, lui, postulait la continuité du passé avec le présent. C'est donc bien un rapport inédit avec le passé, filtré par la mémoire telle que la définit P. Nora, qui se met en place aujourd'hui dans nos sociétés européennes : le passé n'est ni exclusivement conçu comme source d'enseignement (comme dans le régime ancien), ni comme genèse d'un monde meilleur à venir (comme dans le régime moderne). Il servirait plutôt, par le biais d'une mémoire omniprésente, à nous indiquer « ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus<sup>962</sup> ».

Dès lors, on peut se demander si les deux éléments majeurs qui définissent l'ordre du temps de nos sociétés occidentales – la crise de l'avenir et le règne de la mémoire – ne sont pas les signes d'un nouveau régime d'historicité. C'est en tout cas ce que suggère F. Hartog, qui, découvrant<sup>963</sup>, dans le développement de ces deux phénomènes l'indice de la « montée rapide de la catégorie du présent », a forgé la notion de « présentisme » afin de décrire une

---

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. XXVIII-XXIX.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. XXXI.

<sup>961</sup> *Ibid.*

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. XXXIII.

<sup>963</sup> F. Hartog cite d'autres auteurs qui ont analysé la montée de la catégorie du présent (*op. cit.*, note 28, p. 223) : Z. Laidi, qui décrit un « présent autarcique » dans *Le Sacre du présent* [Paris : Flammarion, 2000] ; J. Baschet, qui parle de « présent perpétuel » [dans F. Hartog et J. Revel (dir.), *Les Usages politiques du passé*. Paris : Ecole des hautes études en sciences sociales, 2001, p. 55-74] ; M. Augé, *Le Temps des ruines* [Paris : Galilée, 2003]. On peut ajouter que G. Vattimo, bien qu'il n'emploie pas le terme de « présentisme », souligne lui aussi que, à notre époque, se manifeste « la tendance de la réduction de l'histoire au plan de la simultanéité » (*La Société transparente, op. cit.*, p. 29).



situation dans laquelle « le présent est devenu l'horizon » : un présent qui, « sans futur et sans passé », engendrerait les deux en permanence selon ses besoins<sup>964</sup>.

## 2.4 Le « présentisme » : un nouveau régime d'historicité ?

Reprenant l'analyse du temps historique proposée par R. Koselleck selon laquelle celui-ci est produit par la distance qui se crée entre champ d'expérience et horizon d'attente, F. Hartog interroge l'ordre du temps contemporain et conclut à une distance maximale, à la limite de la rupture, qui engendrerait un « présent perpétuel » :

Pour Koselleck, la structure temporelle des temps modernes, marquée par l'ouverture du futur et par le progrès, est caractérisée par l'asymétrie entre l'expérience et l'attente. Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette histoire peut se schématiser comme celle d'un déséquilibre qui n'a cessé de croître entre les deux, sous l'effet de l'accélération. Si bien que la formule « Plus mince est l'expérience, plus grande devient l'attente » pourrait résumer cette évolution. En 1975 encore, Koselleck s'interrogeait sur ce que pourrait être une « fin » ou une sortie des temps modernes. Ne se signalerait-elle pas par une formule du genre : « Plus grande est l'expérience, plus prudente et ouverte l'attente<sup>965</sup> » ?

Or n'est-ce pas une configuration passablement différente qui s'est imposée depuis ? Celle, au contraire, d'une distance devenue maximale entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente, à la limite de la rupture. De sorte que l'engendrement du temps historique semble comme suspendu. D'où peut-être cette expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable, et quasiment immobile, cherchant malgré tout à produire son propre temps historique. Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot. Convient-il alors de parler de fin ou de sortie des temps modernes, c'est-à-dire de cette structure temporelle particulière du régime moderne d'historicité ? nous n'en savons rien encore. De crise sûrement. C'est ce moment et cette expérience contemporaine du temps que je nomme présentisme<sup>966</sup>.

S'il reconnaît que le XX<sup>e</sup> siècle, dans son ensemble, a « finalement allié présentisme et futurisme », l'auteur de *Régimes d'historicité* affirme cependant qu'il « a fini plus présentiste que futuriste<sup>967</sup> » et propose donc, pour bien marquer la rupture qui a traversé le siècle, d'inscrire le régime moderne d'historicité entre les deux dates symboliques que sont 1789 et 1989. Ces dates constitueraient « deux césures, deux failles dans l'ordre du temps », et le 11 septembre 2001 ne remettrait nullement en cause cette périodisation, dans la mesure où il

---

<sup>964</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 126.

<sup>965</sup> R. Koselleck, *op. cit.*, p. 326-327.

<sup>966</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 28.

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 119.

pousserait « à la limite la logique de l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà lui-même sa propre commémoration : sous l'œil des caméras<sup>968</sup> ». Le terme de « césure » employé par F. Hartog est ici important et nous met en garde contre toute tendance à faire de la notion de régime d'historicité une entité transcendante qui se serait imposée de façon aussi soudaine qu'universelle. Comme nous l'avons déjà indiqué, les crises du régime moderne ne datent pas de 1989 et la montée du présentisme est un phénomène du « temps long » qui marque non pas l'exclusivité, mais la domination d'un point de vue – en l'occurrence le présent – sur le temps. Si le présentisme actuel s'oppose au futurisme qui avait autrefois régné et qui a désormais disparu de l'horizon européen, il désigne aussi un temps désorienté, d'incertitudes.

D'autres traits cependant le caractérisent, qu'il nous faut maintenant évoquer. Avec le patrimoine, la commémoration et la mémoire sont, pour F. Hartog, les trois mots-clés de notre époque présentiste qui « tous trois pointent vers un autre, qui en est comme le foyer : l'identité<sup>969</sup> ». Inquiet pour l'avenir, le présent est également en quête de racines et d'identité, soucieux de mémoires et de généalogies, et puise dans le passé une définition de lui-même.

#### 2.4.1 La logique patrimoniale du présent

Selon F. Hartog, le présent actuel se définit d'abord par la tension entre sa dimension éphémère – accrue par « l'extension rapide et les exigences toujours plus grandes d'une société de consommation, où les innovations technologiques et la recherche de profits de plus en plus rapides frappent d'obsolescence les choses et les hommes de plus en plus vite<sup>970</sup> » – et sa tendance à s'historialiser lui-même, comme s'il s'agissait de conjurer l'écoulement de plus en plus rapide du temps. « Le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. Il se retourne en quelque sorte sur lui-même pour anticiper le regard qu'on portera sur lui, quand il sera complètement passé, comme s'il voulait “prévoir” le passé, se faire passé avant même d'être encore pleinement advenu comme présent ; mais ce regard, c'est le sien, à lui présent », note F. Hartog<sup>971</sup>.

Cette tendance, propre à notre époque, à transmuier le futur en futur antérieur se manifeste notamment à travers le souci de conservation (de monuments, d'objets, mais aussi

---

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>971</sup> *Ibid.*

de modes de vie, de paysages, d'espèces animales) et la défense de l'environnement. L'essor considérable de la notion de « patrimoine » en Europe depuis les années 1980 manifeste cette inquiétude à l'égard de l'avenir que nous avons évoquée précédemment en même temps qu'elle traduit l'angoisse du présent : c'est une manière de désigner un danger potentiel futur et d'y faire face au présent. Ce danger, c'est celui de la disparition, de l'effacement, qui, à notre époque, sont à proprement parler insupportables : nous n'aurons et nous n'avons pas le droit d'oublier. Le présent est donc bien « un temps de la mémoire » autant qu'une anticipation du futur.

La multiplication et le déroulement même des commémorations ces dernières années en Europe, notamment autour des événements de la Seconde Guerre mondiale (débarquement des alliés en Normandie, libération du camp d'Auschwitz...) non seulement révèlent une attention accrue au passé récent, devenue un impératif en vertu du « devoir de mémoire » déjà cité, mais soulignent encore l'évolution de la notion de commémoration : celle-ci ne ferait plus signe vers une « histoire qui divise », mais vers une « culture qui rassemble » suivant un mouvement qui mènerait du politique au culturel, de la « nation historique » à la « nation mémorielle », comme le note P. Nora<sup>972</sup>. On peut alors se demander si cette évolution n'est pas liée à l'effacement relatif du contexte des événements commémorés au profit de la focalisation sur un fait intemporel, la souffrance, incarnée notamment par la figure, toujours plus présente sur la scène publique, du « témoin ».

#### 2.4.2 La mémoire et le présent : la figure du témoin et le régime de l'imprescriptibilité

Nous avons dit précédemment que la mémoire tendait, dans nos sociétés contemporaines, à se substituer à l'histoire, ce qui revient en fait à remplacer un passé révolu par un passé toujours présent. Car qu'est-ce que la mémoire sinon une « présentification », comme le soulignait W. Benjamin<sup>973</sup> ? Et que dire de la mémoire actuelle telle que nous l'avons décrite plus haut – archivistique, intériorisée et fondée sur la notion de discontinuité – si ce n'est que, ayant pour fonction de rendre le présent à lui-même et de lui donner une

---

<sup>972</sup> P. Nora, *Les Lieux de mémoire, III*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », p. 29.

<sup>973</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*. Trad. de l'allemand par J. Lacoste. Paris : Cerf, 1989, p. 405.

identité, elle est un « instrument présentiste<sup>974</sup> » ? Les formes spécifiques que revêt l'« obsession » contemporaine de la mémoire vont dans le sens d'un présent dilaté, qui s'approprie le passé récent en le vivant encore et toujours.

La place grandissante accordée par les historiens ainsi que par les médias et les politiques à la figure du « témoin » est ainsi révélatrice, le témoin étant le rescapé d'une expérience traumatisante, ce qui « reste » du passé au présent, le « *superstes* », comme l'a bien montré Giorgio Agamben<sup>975</sup>. Mais le témoin est aussi celui qui, de par son expérience personnelle du passé et la formulation subjective qu'il en fait, incarne le mieux ce « rapport affectif, sensible, douloureux, même, au passé<sup>976</sup> » qui caractérise notre époque. Il ne s'agit donc pas seulement de faire entendre la voix, mais plus précisément la plainte du passé dans le présent. Entrés, pour reprendre les mots d'Annette Wieviorka, dans l'« ère du témoin<sup>977</sup> », « désormais placé sur un piédestal, incarnation d'un passé dont le souvenir est prescrit comme un devoir civique<sup>978</sup> », nous assistons aussi à l'identification croissante du témoin à la victime, comme le note E. Traverso :

Ignorés pendant des décennies, les rescapés des camps d'extermination nazis deviennent aujourd'hui, à leur corps défendant, des icônes vivantes. Ils sont figés dans une posture qu'ils n'avaient pas choisie et qui ne correspond pas toujours à leur besoin de transmettre leur expérience vécue. D'autres témoins jadis montrés en exemple comme des héros, tels les résistants qui ont pris les armes pour combattre le fascisme, ont perdu leur aura ou sont carrément tombés dans l'oubli, engloutis par la « fin du communisme » qui, éclipsé de l'histoire avec ses mythes, a emporté dans sa chute les utopies et les espoirs qu'il avait incarnés. La mémoire de ces témoins n'intéresse plus grand monde, à une époque d'humanitarisme où il n'y a plus de *vaincus* mais seulement des *victimes*<sup>979</sup>.

Cette dissymétrie du souvenir, poursuit l'historien dans la même page, est bien révélatrice de « l'ancrage profond de la mémoire collective au présent », de la façon dont le présent lit et se réapproprie sélectivement le passé. Figure de passeur, de continuité entre l'autrefois et l'aujourd'hui, le témoin est aussi à l'image d'un « passé qui ne passe pas », pour

---

<sup>974</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 138.

<sup>975</sup> G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* [1998]. Trad. de l'italien par P. Alferi. Paris : Payot & Rivages, « Rivages Poche / Petite Bibliothèque », 1999.

<sup>976</sup> H. Rousso, *La Hantise du passé*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>977</sup> A. Wieviorka. *L'Ère du témoin* : Paris, Plon, 1998.

<sup>978</sup> A. Wieviorka, citée dans E. Traverso, *op. cit.*, p. 16.

<sup>979</sup> *Ibid.*

reprendre le titre d'un ouvrage de H. Rousso<sup>980</sup> et qu'illustre la notion, récente, de « crime contre l'humanité » qui postule une temporalité inédite : celle de l'imprescriptibilité<sup>981</sup>.

Imprescriptible veut dire, rappelle F. Hartog que « en l'espèce ordinaire de la justice, le fait que la justice prescrive ne vaut pas<sup>982</sup> ». Cela signifie que « le criminel demeure contemporain de son crime jusqu'à la mort, tout comme nous sommes les contemporains des faits jugés pour crimes contre l'humanité<sup>983</sup> ». L'« atemporalité juridique » que fonde l'imprescriptibilité du crime peut ainsi être perçue comme « une forme de passé dans le présent, de passé présent, ou plutôt d'extension du présent, à partir du présent même du procès<sup>984</sup> ». Elle suggère également un autre aspect de la mémoire actuelle, sa judiciarisation : le présent s'arroge le droit de juger le passé, du point de vue présent qui est le sien. D'où la tendance à faire appel à l'historien comme un témoin, mais cette fois au sens juridique du terme, comme « *terstis* », « celui qui se pose en tiers entre deux parties dans un procès ou litige<sup>985</sup> ».

Devenue un « devoir » moral et civique, convoquée dans le cadre d'une lecture judiciaire de l'histoire, la mémoire, à l'instar du patrimoine et de la commémoration, se trouve investie d'une signification fondamentale, qui résume le rapport que le présent entretient avec le passé et le futur : celle de responsabilité, ou, mieux encore, de dette.

---

<sup>980</sup> Nous renvoyons à la note 380, p. 287 de notre travail.

<sup>981</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 215 : « Depuis la Charte du tribunal de Nuremberg, l'action publique est devenue imprescriptible dans le cas des crimes contre l'humanité. Inscrit finalement dans le Code pénal français en 1994, ce régime d'imprescriptibilité est désormais reconnu dans une majorité d'États (depuis la décision de créer une Cour pénale internationale, ratifiée par la France en 2000). »

<sup>982</sup> *Ibid.* On peut cependant noter que, de plus en plus, les procès pour crimes contre l'humanité portent sur des actions récentes, ce qui peut être compris comme le signe non plus d'une extension du présent dans le passé, mais au contraire d'une extension du présent dans le futur, le crime présent étant appelé à ne jamais passer. Nous reviendrons sur ce point dans les lignes suivantes, au sujet de la « double dette » du présent.

<sup>983</sup> *Ibid.*

<sup>984</sup> *Ibid.*

<sup>985</sup> G. Agamben, *op. cit.*, p. 17. Rappelons que de nombreux historiens refusent cette confusion des rôles, à commencer par H. Rousso, qui n'a pas accepté de témoigner au procès Papon, ou encore C. Ginzburg, qui, à l'occasion du procès Sofri en Italie, a consacré un livre à la question du rapport entre justice et histoire (*Le Juge et l'historien* [1991]. Trad. de l'italien par M. Bouzaher, A. Fiorato, J.-L. Fournel... [et ali.]. Paris : Verdier, 1997).

### 2.4.3 « “La double dette” ou le présentisme du présent<sup>986</sup> »

Les notions de « principe responsabilité » et de « principe de précaution » nous ont alertée sur la propension du présent à se sentir investi de tout le futur. Les analystes du principe de précaution s'emploient plus particulièrement à cerner un mauvais usage de la précaution qui inviterait à l'abstention, à l'inaction ou du moins à freiner excessivement l'innovation et, en somme, à privilégier une sorte de repli sur le présent. F. Ewald attire ainsi l'attention sur « la forme extrême de la figure de la précaution », l'hypothèse du risque de développement, qui constituerait comme le pendant, au futur, du régime d'imprescriptibilité du passé : « un risque au futur qui, s'il est un jour avéré, ne sera pas considéré comme du passé<sup>987</sup> ». En somme, souligne F. Hartog, « on n'échappe pas au présent, juridique au moins : pas encore avéré, le risque est (déjà) présent ; avéré après coup, il restera au présent<sup>988</sup> ». Se dessinerait alors « une configuration où, par le relais de la responsabilité, s'opère un transfert de la problématique de la dette en direction du futur<sup>989</sup> ». La responsabilité, dans nos sociétés contemporaines, se voit ainsi conférée, selon les propos de P. Ricœur, « une orientation beaucoup plus prospective, en fonction de laquelle l'idée de prévention des nuisances à venir s'ajouterait à celle de réparation des dommages déjà commis<sup>990</sup> ». Le présent se serait donc étendu tant en direction du passé que du futur et, convoquant pour l'un comme pour l'autre les notions de responsabilité et de dette, il proposerait « un double endettement » : « par la dette, on passe des victimes du Génocide aux menaces sur l'espèce humaine, du devoir de mémoire au principe de responsabilité<sup>991</sup> ».

Tel serait donc l'ordre du temps qui régirait notre contemporain : le présentisme, en vertu duquel notre époque ne se voudrait déterminée que par le point de vue qu'elle adopte (qu'elle décide d'adopter) sur le passé et sur l'avenir. Se générant lui-même, au gré d'une histoire qui s'accélère, par l'assimilation d'un passé qui ne passe pas et par l'anticipation angoissée d'un futur qui est déjà là, notre présent se vit sous le signe de la culpabilité et de l'inquiétude.

---

<sup>986</sup> Nous reprenons ici le titre de la conclusion de F. Hartog, *op. cit.*, p. 207.

<sup>987</sup> F. Ewald, « Vers un État de précaution », art. cit., p. 117.

<sup>988</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 214-215.

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>990</sup> P. Ricœur, « Le concept de responsabilité, essai d'analyse sémantique », *Esprit*, 1995, p. 65, cité dans F. Hartog, *op. cit.*, p. 215.

<sup>991</sup> *Ibid.*

La notion de présentisme proposée par F. Hartog constitue bien une réponse au discours des fins qui postule, après la mort de Dieu et des idéologies, celle de l'histoire. Certes, le régime moderne d'historicité ne fournit plus une grille adaptée à la lecture de notre expérience contemporaine de l'histoire, mais sa crise, ou sa fin, ne laisse pas la place au vide, elle génère une nouvelle configuration du temps qui prend acte de cette faille et se construit sur elle. On pourrait ainsi appliquer à la théorie développée par F. Hartog une interprétation de type vattimienne, en vertu de laquelle le régime moderne d'historicité ferait l'objet d'un « surmontement », d'une prise de congé dont on conserverait les séquelles : à l'époque présentiste, le futur, comme dans le régime moderne, reste l'horizon d'une action humaine et délibérée ; seulement, il ne subsiste que dans une version « faible », qui prend le visage de l'incertitude menaçante. Mais on pourrait tout aussi bien dire que le « surmontement » préconisé par G. Vattimo, de même que les réflexions des penseurs français de l'après-communisme citées précédemment participent, en raison du type de rapport qu'elles nouent entre présent et passé autour des notions de mémoire, d'héritage et de traces, du régime d'historicité présentiste.

Quel que soit l'angle que l'on privilégie – le présentisme comme notion proprement postmoderne, au sens de G. Vattimo, ou la pensée postmoderne comme symptôme du présentisme – il reste que l'ère des fins peut se définir, pour un certain nombre d'historiens et de philosophes, comme l'ère des recommencements : aux morts s'opposent les « spectres », à la disparition la « convalescence », à l'acte de décès l' « héritage », à la « fin de l'histoire » une configuration du temps inédite. La notion d'engagement littéraire, qui figure au premier rang des idées dont on a proclamé la fin, pourrait donc logiquement participer de ce mouvement de reformulation : si le contexte idéologique et politique ne peut plus la faire vivre comme au temps de l'engagement et du contre-engagement, ne subsiste-t-elle pas, sous une forme « faible » c'est-à-dire privée d'une autorité légitimante, ou alors en tant que spectre, qui rappelle le passé sans coïncider tout à fait avec lui au présent ?

Sans doute convient-il, avant d'approfondir cette question, d'examiner comment la littérature a enregistré, répondu ou, dans certains cas, contesté le discours des fins qui, invoquant la « crise du roman », la « fin de la littérature » ou la « mort de l'art » a fait de la littérature, à l'instar de la philosophie, de l'histoire, et des idéologies, un nouveau champ de bataille dont l'enjeu est la liquidation de la modernité, esthétique cette fois.

## 3. Le roman à l'heure des fins

### 3.1 Le discours des fins appliqué à la littérature et au champ littéraire

La littérature et le champ littéraire dans son ensemble n'ont guère échappé au discours postmoderne de la fin : d'une part, la littérature, en tant que forme narrative, souffre d'une crise de légitimité, diagnostiquée notamment par J.-F. Lyotard dans *La Condition postmoderne* ; d'autre part, elle pâtit du déclin de la figure de l'écrivain comme garant et héraut de valeurs universelles.

#### 3.1.1 La délégitimation des récits et de la figure de « l'intellectuel-oracle<sup>992</sup> »

Selon J.-F. Lyotard, le postmoderne désigne « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>993</sup> ». Ce qui a changé, c'est avant tout le mode de légitimation du savoir, entendu au sens large de savoir-dire, savoir-faire et savoir-vivre, où se jouent les rapports de la communauté à elle-même et à son environnement. À l'époque moderne, c'est le récit qui valide le savoir. Ce mode de légitimation peut prendre deux directions, l'une philosophique, l'autre politique, selon qu'il représente le sujet du récit comme cognitif (héros de la connaissance) ou comme pratique (héros de la liberté).

Or, selon l'auteur de *La Condition postmoderne*, le grand récit, sous ses deux formes, a peu à peu perdu sa crédibilité, sous l'effet conjugué du développement scientifique et technologique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle (« qui a déplacé l'accent sur les moyens de l'action plutôt que sur ses fins ») de l'effondrement des idéologies (que le philosophe associe au « redéploiement du capitalisme libéral avancé qui a éliminé l'alternative communiste et qui a valorisé la jouissance individuelle des biens et des services ») et de la crise de la philosophie métaphysique, amorcée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>994</sup>. Mais il est une

---

<sup>992</sup> Nous empruntons cette expression à P. Nora, dans « Que peuvent les intellectuels ? », art. cit., p. 7.

<sup>993</sup> J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, op. cit., p. 7.

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 63.



autre raison à la perte d'autorité légitimante du récit : le changement de statut du savoir lui-même, commencé depuis au moins la fin des années 1950, en même temps que « les sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne<sup>995</sup> ». Dans nos sociétés informatisées, le savoir cesse en effet d'être à lui-même sa propre fin et perd sa « valeur d'usage » : « le savoir est et sera fait pour être vendu et il est et sera consommé pour être valorisé dans une nouvelle production : dans les deux cas, pour être échangé<sup>996</sup> ». L'enjeu du savoir n'est donc plus, comme dans la période moderne, la réalisation de la vie de l'Esprit ou l'émancipation de l'humanité, mais la puissance, la « performativité », ce qui a pour conséquence d'ouvrir la voie à un autre mode de légitimation, « la légitimation par la puissance<sup>997</sup> ». Ayant perdu sa vocation légitimante, le grand récit perd en même temps sa propre légitimité : selon J.-F. Lyotard, « se lamenter sur “la perte de sens” dans la postmodernité consiste simplement à regretter que le savoir n'y soit plus narratif principalement<sup>998</sup> ».

De fait, un autre type de savoir, le savoir scientifique, s'est efficacement imposé, induisant une « pragmatique » qui lui est propre et ouvrant la voie à un mode de légitimation spécifique, qui s'écarte autant de la légitimation des grands récits que de celle de la meilleure performance imposée par la société postindustrielle : la légitimation par « la différence comprise comme paralogie<sup>999</sup> ». Se définissant comme « recherche des instabilités », produisant « non pas du connu, mais de l'inconnu », la science postmoderne constitue un modèle de « système ouvert » :

Pour autant qu'elle est différenciante, la science dans sa pragmatique offre l'anti-modèle du système stable. Tout énoncé est à retenir du moment qu'il comporte de la différence avec ce qui est su, et qu'il est argumentable et prouvable. Elle est un modèle de « système ouvert » dans lequel la pertinence de l'énoncé est qu'il « donne naissance à des idées », c'est-à-dire à d'autres énoncés et à d'autres règles de jeux<sup>1000</sup>.

J.-F. Lyotard propose alors d'appliquer cette légitimation par la paralogie à l'ensemble des « immenses nuages de matière langage que forment les sociétés<sup>1001</sup> ». Le choix est ainsi fait de « l'hétérogénéité des jeux de langage » contre le « consensus obtenu par la

---

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 104.

discussion », cher à J. Habermas, de la « paralogie des inventeurs » contre « l'homologie des experts », du « local » contre « l'universel<sup>1002</sup> ».

Nous ne reviendrons pas ici sur le débat qu'ont provoqué les propos de J.-F. Lyotard. Que l'on trouve le terme de « délégitimation » exagéré et qu'on lui substitue celui de « crise », que l'on considère celle-ci comme la preuve du dévoiement dont a été l'objet le projet moderne inachevé (J. Habermas) plutôt que comme l'indice d'une liquidation de ce même projet finalement importe peu dans la perspective qui est la nôtre. Ce que l'on peut en revanche relever, c'est le recul, sans doute plus marqué en Europe qu'ailleurs<sup>1003</sup>, de la tendance à définir la littérature par rapport à sa vocation universelle, ou du moins à la légitimer à l'aune de ce critère et de préférence à tout autre.

Or parler à tous et pour tous, c'est bien ce qui définissait le projet de l'écrivain engagé et qui constituait même, comme nous l'avons vu précédemment, une des causes majeures de son « déchirement ». On ne s'étonnera donc pas de constater que, lorsque J.-F. Lyotard évoque la mort de l'intellectuel, c'est à une certaine figure de l'intellectuel qu'il renvoie, symbolisée par la triade « Voltaire-Zola-Sartre ». Autrement dit, les trois « écrivains engagés » français les plus célèbres, au sens large du terme. Dans son article publié dans *Le Monde* en 1983 et intitulé « Tombeau des intellectuels », J.-F. Lyotard associe étroitement la responsabilité des intellectuels à l'idée d'un sujet universel : « les intellectuels sont plutôt des esprits qui, s'identifiant à un sujet doté d'une valeur universelle, décrivent, analysent de ce point de vue une situation ou une condition et prescrivent ce qui doit être fait pour que ce sujet se réalise ou du moins que sa réalité progresse<sup>1004</sup> ». Or, selon le philosophe, les nouveaux cadres de nos sociétés postmodernes ne sont pas des intellectuels, mais des individus « dont l'exercice professionnel de l'intelligence a pour enjeu non pas d'incarner autant que possible dans le domaine de leur compétence l'idée d'un sujet universel, mais d'y réaliser les meilleures performances possibles<sup>1005</sup> ». J.-F. Lyotard conclut donc qu' « il ne devrait plus y avoir d'intellectuels, et s'il y en a encore, c'est qu'ils sont aveugles à

---

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>1003</sup> En effet, certains écrivains américains, tels que Philipp Roth ou Russel Banks, pour ne citer qu'eux, semblent bien reconnaître dans la littérature le moyen privilégié de donner une image de l'homme, ou de la condition humaine, dans ce qu'elle a d'atemporel et de conjoncturel à la fois. Et on ne saurait négliger que cette vocation universelle est aussi revendiquée par des auteurs européens, qui cependant, semblent toujours avoir quelque réticence à l'assumer dans son caractère « positif ». On peut ainsi penser à la position d'A. Tabucchi, développée plus loin dans ce chapitre, qui consiste à définir l'écrivain non pas comme celui qui « résout » les crises de la société, mais celui qui « met en crise » ses présupposés ou son évolution : une vocation universelle d'interrogation, en quelque sorte.

<sup>1004</sup> J.-F. Lyotard, *Tombeau des intellectuels* [*Le Monde*, 16 juillet 1983]. Paris : Galilée, « Débats » 1984, p. 12.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 13.

cette donnée nouvelle dans l'histoire occidentale depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : il n'y a plus de sujet-victime universel, faisant signe vers la réalité, au nom duquel la pensée puisse dresser un réquisitoire qui soit en même temps une "conception du monde"<sup>1006</sup> ».

J.-F. Lyotard n'est ni le seul ni le premier à avancer ce type de propos à cette époque en France. Vers la fin des années 1970, la société française commence à tenir un discours pessimiste sur l'*intelligentsia* : « crise », « déclin » ou « silence » des intellectuels français deviennent, selon les mots de Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, « les nouveaux leitmotiv des périodiques de référence, des chroniqueurs écoutés, des essayistes à la mode<sup>1007</sup> » et de certaines hautes figures intellectuelles elles-mêmes. Rappelons que P. Nora ouvrait le premier numéro de la revue *Débat* en mai 1980 par un article significativement intitulé « Que peuvent les intellectuels ? » où il affirmait, en des termes assez proches de ceux de J.-F. Lyotard quelques années plus tard, que « l'intellectuel-oracle [avait] fait son temps<sup>1008</sup> ».

Plusieurs facteurs sont avancés par P. Ory et J.-F. Sirinelli pour expliquer le phénomène : tout d'abord, la disparition, en l'espace de quelques années, des grandes personnalités du monde intellectuel – Sartre, Aron, Lacan, Barthes, Foucault, Althusser – ; ensuite, le développement d'une « critique sociologique<sup>1009</sup> » du champ intellectuel, exprimant un profond scepticisme sur l'amont des *intelligentsia* (leurs origines et leurs procédures de légitimation) aussi bien que sur l'aval (cohérence idéologique et influence sociale), sans oublier leur structuration centrale, perçue désormais sous les dehors des complicités corporatives et des réseaux de pouvoir. Avec des projets très différents, P. Bourdieu (*Homo academicus*, 1984) et R. Debray (*Le Pouvoir intellectuel en France*, 1979 et *Le Scribe*, 1980) contribuaient à relativiser la figure de l'intellectuel, le premier en mettant l'accent sur « les rapports de domination et les stratégies de pouvoir en jeu dans la société proclamée du savoir », le second en faisant de l'intellectuel un « acteur parmi d'autres d'une société culturelle, déterminée essentiellement par la technologie<sup>1010</sup> ». François de Negroni (*Le Savoir-vivre intellectuel*, 1985), voyait quant à lui dans le passage de l'intellectuel au statut de « vedette » l'aboutissement d'un processus de domestication, l'avilissant au rang de

---

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1007</sup> P. Ory et J.-F. Sirinelli, *Les Intellectuels en France de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, chap. XI « Le grand tournant : 1975-1989 », *op. cit.* [p. 227-245], p. 227.

<sup>1008</sup> P. Nora, « Que peuvent les intellectuels ? », *art. cit.*, p. 7.

<sup>1009</sup> P. Ory et J.-F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 231.

<sup>1010</sup> *Ibid.*

« simple décideur des usages du progrès<sup>1011</sup> ». Enfin, le troisième facteur d'explication concernant la crise de la figure de l'intellectuel est étroitement lié à l'essor, au milieu des années 1970, de ceux que l'on a nommés « les nouveaux philosophes » (Bernard Henri-Lévy, André Glucksman...) et qui, inaugurant le passage d'un mouvement de critique antisoviétique à un mouvement de critique antimarxiste, aurait conduit « à la dévalorisation brutale de quelques-unes des certitudes admises dans la majorité intellectuelle, tel le progressisme, soupçonnant de totalitarisme toute initiative totalisante<sup>1012</sup> ».

En somme, c'est bien une double crise qu'ont connue les intellectuels français comme le souligne J.-F. Sirinelli<sup>1013</sup> : une crise idéologique d'abord, due au recul du marxisme et au développement de la réflexion sur le phénomène totalitaire, à la corrosion des modèles communistes de rechange (Cuba, la Chine populaire...) et qui a engendré un « changement de paradigme<sup>1014</sup> », pour les intellectuels de gauche, bien sûr, mais aussi pour ceux de droite qui se définissaient par opposition à eux ; une crise d'identité, ensuite, puisque leur rôle d'acteurs culturels se voit concurrencé par l'importance croissante des médias audiovisuels et remis en question par le relativisme culturel dont Alain Finkielkraut, dans *La Défaite de la pensée* (1987), dressait le sombre tableau.

Les intellectuels italiens n'ont pas été épargnés par cette double crise : le thème de « la fine dell'intellettuale » (la fin de l'intellectuel) se diffuse amplement dans les années 1970 et 1980, alors qu'apparaît un nouveau terme, celui de « operatori culturali » (opérateurs culturels) pour désigner le nouveau type d'intellectuels qui « interviennent de multiples façons dans les processus de communication, lancent des initiatives culturelles, cherchent des moyens d'action sur le public, vivent la culture comme un mécanisme productif – surtout par le biais des moyens de communication de masse –, gèrent des rapports sociaux<sup>1015</sup> ». Au moment même où disparaissent Pasolini (1975) et Calvino (1985), deux modèles d'intellectuels engagés qui avaient marqué les décennies précédentes, la multiplication des moyens de communication, l'élargissement croissant des notions de « culture » et de « culturel », la spécialisation des compétences et le transfert du savoir, relevé à la même

---

<sup>1011</sup> F. de Negroni, *Le Savoir-vivre intellectuel*, Paris, Orba, 1985, cité dans P. Ory et J.-F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 229.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>1013</sup> J.-F. Sirinelli, « La fin des intellectuels français ? », *Revue européenne des sciences sociales*, tome XXVIII, 1990, n°87, « Les intellectuels : déclin ou essor ? », p. 153-161.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>1015</sup> Notre traduction de G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana : Il Novecento*, « Verso una civiltà planetaria (1968-1991) », Torino : Einaudi scuola, 1991, p. 628.

époque par P. Nora<sup>1016</sup>, de la sphère littéraire aux sciences sociales, bouleversent le rôle et l'identité de l'intellectuel : comme le souligne Giuliano Ferroni, l'intellectuel italien « ne se définit plus comme conscience du présent (ni comme conscience séparée des classes qu'il représente, ni comme conscience « organique » au sens gramscien) [...] ». À dire vrai, les deux dernières décennies ont marqué une sorte de « fin des intellectuels », qu'accompagnent la fin du débat culturel et l'épuisement du combat idéologique<sup>1017</sup> ».

De fait, crise d'identité et crise idéologique sont étroitement liées pour expliquer ce phénomène qui correspond davantage à une complexification de la notion d'intellectuels qu'à sa disparition<sup>1018</sup> : jusqu'au début des années 1980, le marxisme a constitué en Italie le cadre de référence idéologique privilégié, jouissant d'une véritable hégémonie sur le monde intellectuel, avant de se voir concurrencé, comme partout dans le monde occidental, par l'idéologie néolibérale. Selon Salvatore Veca, le déclin du marxisme au seuil des années 1980 s'explique par la fragmentation du marxisme italien en de multiples courants « hétérodoxes<sup>1019</sup> », survenue au cours de la décennie précédente. S. Veca en distingue trois : tout d'abord, les héritiers du marxisme gramscien, fidèles à l'esprit de l'antifascisme et de la Résistance ; ensuite, les groupes dits de la gauche extra-parlementaire qui, se référant au marxisme révolutionnaire, et débouchant parfois sur le terrorisme, prennent deux directions principales : d'une part, celle du marxisme-léninisme populaire, incarné à l'époque par la Chine populaire ; d'autre part, la radicalisation de l'« ouvriérisme » qui, donnant lieu aux mouvements de l'Autonomie ouvrière, a développé une idéologie de type nihiliste, centrée sur le refus du pouvoir capitaliste et s'exprimant par des actes de violence. Les célèbres « Brigades rouges », à l'origine de nombreux attentats qui marquèrent les « années de plomb », avaient partie liée avec ce courant ; enfin, sur le plan strictement philosophique, s'est imposé à la fin des années 1970 un courant hétérodoxe de la philosophie marxiste ouvert aux suggestions de la « pensée négative » (« pensiero negativo ») défendue notamment par le philosophe Massimo Cacciari, et dont l'origine est à chercher du côté des philosophes « irrationnels » (c'est-à-dire selon la terminologie vattimienne, essentiellement Nietzsche et Heidegger) et qui ouvre la voie à la réflexion sur la « crise de la raison » et des valeurs. Face à

---

<sup>1016</sup> P. Nora, « Que peuvent les intellectuels ? », art. cit.

<sup>1017</sup> G. Ferroni, *op. cit.*, p. 632.

<sup>1018</sup> *Ibid.* : « Il n'est plus possible, dans l'histoire intellectuelle, de définir des courants et des tendances organiques, des orientations de groupes. »

<sup>1019</sup> S. Veca, « Filosofia italiana e marxismi eterodossi », dans P. Rossi et C. A. Viano (a cura di), *Filosofia italiana e filosofie straniere*. Bologna : Il Mulino, 1991, p. 283-298, cité dans M. Jansen, *Il Dibattito sul postmoderno in Italia*, *op. cit.*, p. 62.

cet éclatement des idéologies, l'intellectuel italien peine à trouver une identité qui lui permettrait de s'imposer aux yeux de la société comme une figure d'autorité et de savoir.

### 3.1.2 Reformulations de l'engagement intellectuel

Largement répandu en France et en Italie, le discours sur la fin des intellectuels n'a pas pour autant été hégémonique. Plusieurs voix se sont élevées pour manifester leur opposition et rendre compte, non pas de la persistance de la figure de « l'intellectuel-oracle » – en effet, sur la disparition de celui-ci, le consensus est à peu près général – mais de la possibilité, de la légitimité et même de la nécessité d'une « fonction » des intellectuels. Dès 1976, M. Foucault avait dressé le portrait d'un type nouveau d'intellectuel, « l'intellectuel spécifique ». Ce dernier se définissait en opposition à l'intellectuel moderne porteur des valeurs universelles (« l'intellectuel universel »), mais aussi en opposition à l'écrivain engagé, censé parler pour tous au nom de tous :

Être intellectuel, c'était un peu être la conscience de tous [...]. Il y a bien des années qu'on ne demande plus à l'intellectuel de jouer ce rôle. Un nouveau mode de liaison entre la théorie et la pratique s'est établi. Les intellectuels ont pris l'habitude de travailler non pas dans « l'universel », « l'exemplaire », le « juste-et-le-vrai-pour-tous », mais dans des secteurs déterminés, en des points précis où se situaient soit leurs conditions de travail, soit leurs conditions de vie<sup>1020</sup>.

Cependant, M. Foucault n'exclut pas l'idée que la spécificité qui caractérise l'intellectuel puisse prendre une signification générale, et c'est en cela que son analyse diffère de celle de J.-F. Lyotard, qui, quelques années plus tard, associera la parcellisation du savoir et la spécialisation des compétences à la mort de l'intellectuel :

Autrement dit, l'intellectuel relève d'une triple spécificité : la spécificité de sa position de classe (petit bourgeois au service du capitalisme, intellectuel « organique » au prolétariat) ; la spécificité de ses conditions de vie et de travail, liées à sa condition d'intellectuel (son domaine de recherche, sa place dans un laboratoire, les exigences économiques ou politiques auxquelles il se soumet ou se révolte à l'hôpital, à l'université, etc.) ; enfin, la spécificité de la politique de vérité dans nos sociétés. Et c'est là que sa position peut prendre une signification générale, que le combat local ou spécifique qu'il

---

<sup>1020</sup> M. Foucault, « La fonction politique de l'intellectuel » [ *Politique-Hebdo*, 29 novembre-5 décembre 1976] *Dits et écrits, 1954-1988, III, 1976-1979*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines » [p. 109-114], 1994, p. 109.

mène porte avec lui des effets, des implications qui ne sont pas simplement professionnelles ou sectorielles. Il fonctionne ou il lutte au niveau général de ce régime de vérité<sup>1021</sup> si essentiel aux structures et au fonctionnement de notre société. Il y a un combat « pour la vérité » ou du moins « autour de la vérité » – étant entendu encore une fois que par vérité je ne veux pas dire « l'ensemble des choses vraies qu'il y a à découvrir ou à faire accepter » mais « l'ensemble des règles selon lesquelles on démêle le vrai du faux et on attache au vrai des effets spécifiques de pouvoir » ; étant entendu aussi qu'il ne s'agit pas d'un combat « en faveur » de la vérité, mais autour du statut de la vérité et du rôle économique-politique qu'elle joue<sup>1022</sup>.

La question de l'engagement des intellectuels est donc posée en termes nouveaux : il ne s'agit plus pour l'intellectuel qui se veut engagé de se faire le chantre des valeurs universelles, de les défendre contre qui les bafoue, mais de mener ce « combat de la vérité » qui consiste à valider ou infirmer le « régime de vérité » à l'œuvre dans notre société. L'intellectuel trouverait alors son contraire dans la figure de l'expert, pour qui est vérité ce qui confirme le pouvoir et les institutions établies.

On pourrait donc parler d'un « engagement spécifique », par lequel l'intellectuel – et l'écrivain – décide de ne parler qu'en son nom (on reviendrait alors au sens premier du terme « engagement » : « donner sa parole ou sa personne en gage », servir de caution) et en fonction de la triple spécificité – classe sociale, conditions de vie et de travail, spécificité de la politique de vérité de la société dans laquelle il vit – évoquée plus haut par M. Foucault. Cette forme d'engagement serait en prise directe non seulement avec les événements et manifestations produits par la société, mais aussi et peut-être surtout avec les discours qui les commentent, les jugent, et imposent « leur » vérité.

Si l'article de M. Foucault semble ainsi répondre comme par avance aux propos de J-F. Lyotard sur la mort des intellectuels, M. Blanchot a quant à lui fourni une contestation contemporaine au « Tombeau de l'intellectuel » dans son article « Les intellectuels en question », paru dans *Le Débat* en mars 1984. Contrairement à M. Foucault, son argumentation ne s'appuie pas sur les mutations de la société contemporaine et du statut de l'intellectuel dans un contexte modifié, mais plutôt sur une réflexion autour de la définition même d'intellectuel. Pour M. Blanchot, être intellectuel n'est pas un métier, ni même un

---

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 112 : « Chaque société a son régime de vérité, sa politique générale de la vérité : c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais ; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres ; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité ; le statut de ceux qui ont la charge de dire ce qui fonctionne comme vrai. »

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 113.

statut, mais une fonction intermittente, conjoncturelle, dictée par les événements et qui se traduit par une prise de position éthique et individuelle :

L'intellectuel n'est pas le poète ni l'écrivain, ce n'est pas le philosophe ni l'historien, ce n'est pas le peintre ni le sculpteur, ce n'est pas le savant, fût-il enseignant. Il semble qu'on ne le soit pas tout le temps pas plus qu'on ne puisse l'être tout entier. C'est une part de nous-mêmes qui, non seulement nous détourne momentanément de notre tâche, mais nous retourne vers ce qui se fait dans le monde pour juger ou apprécier ce qui s'y fait. Autrement dit, l'intellectuel est d'autant plus proche de l'action en général et du pouvoir qu'il ne se mêle pas d'agir et qu'il n'exerce pas de pouvoir politique. Mais il ne s'en désintéresse pas. En retrait du politique, il ne s'en retire pas, il n'y prend point sa retraite, mais il essaie de maintenir cet espace de retrait et cet effort de retraitement pour profiter de cette proximité qui l'éloigne afin de s'y installer (installation précaire), comme un guetteur qui n'est là que pour veiller, se maintenir en éveil, attendre par une attention active où s'exprime moins le souci de soi-même que le souci des autres<sup>1023</sup>.

Il est intéressant de noter que c'est finalement pour les mêmes raisons que M. Blanchot, dans les années cinquante, critiquait l'engagement sartrien et, trente ans plus tard, critique la position du penseur de la condition postmoderne. Dans les deux cas, il souligne la distance qui sépare l'intellectuel du politique, ce qui lui permet d'un côté de contester la théorie sartrienne de la littérature-action et, de l'autre, de faire de cette distance la spécificité de l'engagement-désengagement de l'intellectuel qui, n'étant ni un combattant, ni un simple spectateur, se définit comme un « veilleur », un « guetteur ».

Comme J.-F. Lyotard et M. Foucault, M. Blanchot sait bien que le temps de l'intellectuel universel n'est plus. À vrai dire, il n'aurait même jamais dû être. Mais contrairement au premier philosophe et à l'instar du second, M. Blanchot ne fait pas de l'étroitesse du champ d'intervention de l'intellectuel un motif de silence, au contraire, elle est bien ce qui l'autorise à parler : pour résoudre l'embarras des intellectuels interrogés sur des questions qui ne les concerne ni plus moins que n'importe quels citoyens, l'intellectuel doit s'efforcer de « faire comprendre qu'il ne l'est [intellectuel] que momentanément, et pour une cause déterminée, et que, pour soutenir cette cause, il n'est qu'un parmi d'autres, ayant l'espoir (celui-ci fût-il vain) de se perdre dans l'obscurité de tous et de rejoindre un anonymat qui est même, en tant qu'écrivain ou artiste, son aspiration profonde et toujours démentie<sup>1024</sup> ».

---

<sup>1023</sup> M. Blanchot, « Les Intellectuels en question : ébauche d'une réflexion », *Le Débat*, n°29, mars 1984, publié sous le même titre aux éditions Farrago [Paris, 2000], p. 13.

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p. 56.



Nous remarquons que dans les années 1980, pour J.-F. Lyotard et P. Nora, comme pour M. Foucault et M. Blanchot, c'est bien la figure de Sartre en tant qu'intellectuel engagé qui fait office de repoussoir, de la même façon que l'écrivain engagé Sartre était brocardé par les formalistes des années 1960 et 1970. Or il semble que la décennie 1990 soit celle, sinon de sa réhabilitation, du moins de la fin de la « conjuration », au sens derridien du terme, de la figure de Sartre en tant qu'écrivain et intellectuel engagé. Nous avons vu précédemment que les philosophes post-marxistes ne renonçaient pas à une certaine forme d'engagement qui consisterait à revendiquer l'héritage choisi du, ou d'un, marxisme, et on ne s'étonnera donc pas de voir J. Derrida reprendre, pour le reformuler, le terme si décrié d' « engagement » dans son article consacré au cinquantième anniversaire de la revue *Les Temps Modernes*<sup>1025</sup>, intitulé « *Il courait mort : salut, salut* ».

L'article de J. Derrida, écrit trois ans après la parution de *Spectres de Marx*, revendique un héritage sartrien qui doit se comprendre dans les mêmes termes que l'héritage marxiste, c'est-à-dire comme un legs qui impose une sélection, un « tri » en quelque sorte : « il faudrait des pages et des pages d'exégèse, pour *discerner* ce qui reste [dans la pensée sartrienne], je n'ose pas dire « vif » [...] mais ouvert à ce qui vient<sup>1026</sup> ». Ce que le philosophe retient de Sartre, c'est bien une « promesse encore vive, à laquelle nous devons tenir, à laquelle nous ne pouvons pas ne pas tenir<sup>1027</sup> », autrement dit ce qui reste valable pour notre époque et surtout pour notre avenir. En ce sens, l'article de J. Derrida consiste bien à convoquer le spectre de Sartre, à faire « résonner, mais seulement pour un temps, une voix fantomale ou phantasmatique de Sartre », à la « sauver » en quelque sorte<sup>1028</sup>. Mouvement de résurrection, sans doute, mais plus encore de transmission vers l'avenir, qui consiste à recueillir ce qui reste de la pensée sartrienne pour la porter au présent et à l'avenir, tant il est vrai que, selon J. Derrida, le spectre est précisément ce qui, en revenant, témoigne autant d'un vivant passé que d'un vivant futur<sup>1029</sup> :

*Note 5. Nécessité impérative de garder le mot « engagement », un beau mot encore tout neuf (gage, gageure et langage, « situation », responsabilité infinie, liberté critique au regard de tous les appareils, etc.) en le tirant peut-être un peu ailleurs : tourné du côté où nous nous trouvons chercher à nous*

---

<sup>1025</sup> J. Derrida, « *Il courait mort : salut, salut. Notes pour un courrier aux Temps Modernes* », *Les Temps Modernes*, n°587, mars 1996, p. 7-54.

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1027</sup> *Ibid.*

<sup>1028</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1029</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 333.

trouver, « nous », aujourd'hui. Garder ou réactiver les formes de cet « engagement » en en changeant le contenu et les stratégies<sup>1030</sup>.

Rester fidèle à la promesse sartrienne de l'engagement sans la reproduire à l'identique, tel est l'enjeu selon J. Derrida, qui précise ce à quoi il est attaché : la conception de l'engagement comme « l'être-engagé dans une situation non choisie » où l'action décidée reste « un pari sur fond d'indécidable<sup>1031</sup> » ; l'indépendance politique de l'intellectuel engagé, et « même son indépendance quant à la politique, voire au politique<sup>1032</sup> » ; surtout, la notion sartrienne de « responsabilité infinie dans sa singularité<sup>1033</sup> ». Le terme « infini », précise Derrida, n'est plus à comprendre, comme à l'époque de Sartre, au sens d' « éternel », mais plutôt au sens qu'il a lui-même développé dans *Spectres de Marx*, comme ce qui a à voir avec « le sur-vivre », « la survivance », la « spectralité ». Autrement dit, l'écrivain qui s'engage dans et pour son époque (c'est ce qui fait « sa singularité ») ne parle pas seulement « pour elle » au sens de « à destination de », mais aussi au sens de « en sa place et en sa faveur », pour en témoigner, et donc « la sauver un jour de jugement dernier<sup>1034</sup> ».

Il existe donc, pour J. Derrida, une responsabilité de l'écrivain qui, tout en étant indissolublement liée à l'actuel, le dépasse au nom d'un avenir qui sera jugement et, peut-être, conjuration ou mise à mort. D'où le terme d' « assignation », d'origine juridique, employé par l'auteur dans l'article pour définir comment devrait être compris aujourd'hui le terme d'engagement:

Bien qu'on en ait si souvent parlé, parfois à satiété, comme une modalité passée de la responsabilité des « intellectuels », je trouve qu' « engagement » est un terme très beau, juste et encore neuf, si l'on veut bien l'entendre, pour dire l'assignation à laquelle répondent et dont répondent ceux qu'on appelle encore des écrivains et des intellectuels<sup>1035</sup>.

Le terme d'assignation est ici important, en ce qu'il précise la notion de responsabilité, intrinsèque à l'engagement, en termes de devoir et de justice : « assigner » signifie en effet « attribuer, imputer » tandis qu' « assignation » désigne, au sens propre, une « convocation à comparaître ». L'écrivain ne peut se dérober au devoir qui est le sien d'appartenir à son

---

<sup>1030</sup> J. Derrida, « *Il courait mort* : salut, salut », art. cit., p. 40.

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1032</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1035</sup> *Ibid.*, p. 18.

époque et d'en témoigner et c'est dans la conscience et l'assomption de ce devoir que réside son engagement. Compris en ce sens, l'engagement n'est pas loin de se confondre avec la définition originelle du terme, d'abord formulée par Sartre, puis reprise par Camus, comme conscience d'être « embarqué » dans son époque. Il semble donc que l'acception du terme proposée par J. Derrida soit moins une nouvelle interprétation de celui-ci que la restitution de son sens premier, enfoui, déformé, par les discours souvent délibérément simplificateurs de la *vulgate* de l'anti-engagement.

Les propos de J. Derrida sur l'engagement nous intéressent donc à un double titre : d'une part, ils témoignent du retour de la notion, et surtout du terme, après des années de refoulement ou « conjuration ». D'autre part, ils analysent ce retour en termes d'héritage, ce qui signifie à la fois tenir compte de la « mort » de l'engagement, si l'on peut dire, et, en même temps poser comme condition à sa survivance l'idée d'une reformulation du concept. Plus qu'une fidélité à Sartre, c'est un « cap de non-infidélité » que veut maintenir le philosophe :

J'aime beaucoup cette expression de « cap de non-infidélité ». Elle ne dit pas « fidélité » (ce serait trop, et trop impossible) mais le serment renouvelé de ne pas trahir, ce qui revient au même et prend en compte ce qui vient sur nous de l'avenir, là où on ne l'attend pas : d'où l'impossibilité de la promesse que l'on renouvelle pourtant et dont on maintient, à défaut de tout le reste, le cap<sup>1036</sup>.

Maintenir le cap de l'engagement, ce serait donc non seulement ne pas renoncer à l'idée que l'écrivain a une responsabilité à l'égard de son époque, mais encore comprendre à nouveaux frais cette notion d'époque, comme non seulement ce qui est, mais aussi ce qui aura été et qui est donc appelé à être transmis.

Mais il n'est pas facile de renouer avec ces termes chargés d'histoire(s) que sont « engagement » et « écrivain engagé », et sans doute moins encore en Italie qu'en France. C'est du moins ce que révèle, selon nous, le débat qui oppose A. Tabucchi et U. Eco en 1997 sur la figure et le rôle de l'intellectuel et où l'auteur de *Tristano meurt* prend la défense de l'« engagement » intellectuel, tout en exprimant sa réticence envers ce mot et en lui substituant celui de « fonction ». Le débat naît de la réponse que fait A. Tabucchi, dans la

---

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 9.

revue *MicroMega*<sup>1037</sup>, à un article d'U. Eco paru dans la rubrique hebdomadaire, « La Bustina di Minerva », que celui-ci tient dans *L'Espresso*<sup>1038</sup>. La réponse de Tabucchi, associée à d'autres textes de l'écrivain sur le sujet des intellectuels, est publiée en France dès novembre 1997 sous le titre *La Gastrite de Platon*<sup>1039</sup>. Dans son article intitulé « Le premier devoir des intellectuels : rester silencieux quand ils ne servent à rien », Eco avançait ceci :

[...] les intellectuels sont utiles à la société, mais seulement dans le long terme. À court terme, ils ne peuvent qu'être des professionnels de la parole et de la recherche, capables d'administrer une école, d'assurer le service de presse d'un parti ou d'une entreprise, ou d'entonner la trompette de la révolution, mais ils n'assument pas leur fonction spécifique. Dire d'eux qu'ils travaillent dans le long terme signifie qu'ils assument leur fonction avant et après, mais jamais durant les événements<sup>1040</sup>.

Contrairement à Eco qui inscrit l'action des intellectuels dans le temps long, Tabucchi veut « vivre dans [son] aujourd'hui et [son] maintenant : dans l'Actuel<sup>1041</sup> ». Selon Eco, faire appel aux intellectuels lors d'événements graves, comme un incendie, par exemple, serait aussi inapproprié que de reprocher à Platon de ne pas avoir trouvé de remède à la gastrite. Tabucchi répond que, si le rôle de l'intellectuel n'est pas « d'entonner la trompette de la révolution » – on retrouve ici l'expression employée par Vittorini<sup>1042</sup> – « il n'est pas non plus d'appeler simplement le 17<sup>1043</sup> », c'est-à-dire d'alerter les autorités compétentes pour régler une situation délicate. C'est qu'il lui revient non pas de « résoudre les crises », ni même de les créer, comme le suggère Eco<sup>1044</sup>, mais plutôt de « mettre en crise<sup>1045</sup> ». Autrement dit, avance Tabucchi, « le devoir de l'intellectuel (mais aussi [...] celui de l'artiste) » est précisément celui-ci : « reprocher à Platon de ne pas avoir inventé le remède contre la gastrite. C'est là sa fonction ( [...] sa fonction sporadique)<sup>1046</sup> ».

---

<sup>1037</sup> A. Tabucchi, « Un fiammifero Minerva. Considerazioni a caldo sulla figura dell'intellettuale indirizzate ad Adriano Sofri », *Supplemento a MicroMega*, n°2, p. 1-13, 1997.

<sup>1038</sup> U. Eco, « Il primo dovere degli intellettuali. Stare zitti quando non servono a nulla », *L'Espresso*, 24 avril 1997, p. 226.

<sup>1039</sup> A. Tabucchi, *La Gastrite de Platon*. Trad. de l'italien B. Comment. Paris : Mille et une nuits, 1997.

<sup>1040</sup> U. Eco, art. cit, cité dans A. Tabucchi, *La Gastrite de Platon*, p. 20-21.

<sup>1041</sup> A. Tabucchi, *ibid.*, p. 41.

<sup>1042</sup> L'expression italienne, employée par Vittorini comme par ses successeurs, est « suonare il piffero della rivoluzione ». Rappelons que c'était précisément là ce que l'auteur italien se refusait à faire (nous renvoyons à la p. 179 de notre travail).

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 28 : « Faites attention à ceci que les intellectuels, par métier, créent des crises mais ne les résolvent pas. »

<sup>1045</sup> *Ibid.*

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 24.

La position de Tabucchi est finalement assez proche de celle défendue par Blanchot, notamment en ce qui concerne le caractère « sporadique », intermittent, de l'intervention de l'intellectuel dans le débat public. L'écrivain italien renvoie explicitement à Blanchot dans son article, citant de longs passages des *Intellectuels en question*. Associant les propos de Lyotard à une « position funèbre », qui consiste à concevoir l'intellectuel comme « un *manager*, c'est-à-dire un fonctionnaire de la culture » qui transmet et gère le savoir, et ceux de Blanchot, en revanche, à une « position vitale » qui consiste à « produire de la nouveauté », Tabucchi prend clairement parti pour le premier et tend, sans le dire explicitement, à associer Eco et Lyotard<sup>1047</sup>. En outre, Blanchot et Tabucchi manifestent la même hostilité à l'égard du terme « engagement », le premier affirmant que l'intellectuel « n'est pas l'homme de l'engagement, selon un vocabulaire malheureux qui a souvent jeté et à bon droit André Breton hors de lui<sup>1048</sup> », le second estimant « le mot absolument inopportun » et se défendant de « l'avoir jamais utilisé »<sup>1049</sup>.

Pourtant, le plaidoyer de Tabucchi en faveur de la réhabilitation de la « fonction » de l'intellectuel ne manque pas d'évoquer la notion d'engagement telle qu'elle s'est imposée dans l'après-guerre, depuis la citation implicite des propos de Vittorini, qui opposait engagement et militantisme de l'écrivain, jusqu'à la consonance sartrienne du désir de « vivre dans l'Actuel », autrement dit « pour son époque ». Il l'évoque sans pourtant la reconduire totalement, puisque la fonction des intellectuels n'est rattachée à aucune valeur universelle à défendre, à aucune idée de libération ou d'émancipation de l'homme. Il ne s'agit pas en effet pour Tabucchi de « dévoiler le monde », d'en extraire une vérité qui serait une contre-vérité, mais plutôt de lui poser des questions différentes, nouvelles, qui mettent au jour la pluralité des vérités.

On pourrait ainsi dire que l'on assiste moins au retour qu'à la refiguration de l'engagement dans un contexte culturel et idéologique modifié. En même temps que l'existence d'éléments objectifs rapportés précédemment – le bouleversement du statut des intellectuels, la double crise d'identité et d'idéologie qu'ils connaissent – on peut mentionner, pour expliquer cette réticence récurrente à l'égard de la notion d'engagement, l'ostracisme dont est victime le terme lui-même. De fait, Tabucchi évoque le « dégoût immédiat » que provoque en Italie le mot d'engagement, « en raison notamment de son association à l'idée de

---

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>1048</sup> M. Blanchot, *Les Intellectuels en question*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1049</sup> A. Tabucchi, « En attendant Ubu : conversation à Lisbonne », *La Gastrite de Platon*, *op. cit.* [p. 45-54], p. 54.

communisme ». Or, ajoute-t-il, « aucun écrivain et/ou intellectuel italien ne veut aujourd'hui être communiste, du fait qu'ils l'ont presque tous été dans le passé. Il faut comprendre que l'Italie est au fond un pays très catholique ; et le sens de la faute est un des grands moteurs du catholicisme, de même que le repentir<sup>1050</sup> ». « Repentir » : voilà un terme qui nous renvoie à la « conjuration » derridienne et semble indiquer que l'engagement, faisant l'objet d'une conjuration, tout comme un spectre, est bien ce qui revient sans revenir tout à fait. Il s'agit à présent de voir si cette hypothèse, valable pour la notion d'engagement sur le plan intellectuel et théorique, l'est aussi en ce qui concerne la littérature engagée et le roman engagé.

### 3.2 La condition « posthume » du roman français et italien contemporain

Nous avons précédemment évoqué la « conjuration » dont faisait l'objet le roman engagé, en tant que forme exemplaire de la « conjonction » moderne, dans le temps idéologique de la postmodernité. On pourrait alors objecter, à juste titre, que ce type de roman était déjà contesté par les formalismes des dernières avant-gardes que nous avons analysées plus haut. Mais nous avons aussi démontré que, si la forme du roman engagé était considérée comme obsolète, la notion même d'engagement restait l'horizon de ces révolutions formalistes et que, de l'engagement *par* la littérature à l'engagement *dans* la littérature, de l'engagement proprement dit au « contre-engagement », la frontière était tenue. La situation est tout autre dans la période que nous proposons d'étudier à présent : la notion d'engagement n'est plus pensable dans les mêmes termes qu'à l'après-guerre ou même au début des années 1970 et cette conscience de la fin de l'engagement entraîne deux réactions opposées : ou bien l'on considère l'engagement, idéologique et littéraire, comme définitivement enterré, et c'est bien à quoi prétend un certain courant de la pensée postmoderne arguant de la « mort des idéologies » et de la « mort de l'art ». Nous avons vu précédemment que cette position relevait davantage d'un désir de « mise à mort » que d'un constat objectif de décès ; ou bien l'on considère que cette fin a laissé un héritage et l'on entretient alors avec la notion un rapport critique de reformulation, et c'est ce vers quoi tendent un certain nombre de critiques et d'auteurs contemporains. Cette divergence d'interprétation peut être associée à une différence de situation au sens temporel et spatial du terme : on choisit de se situer « dans » la

---

<sup>1050</sup> *Ibid.*

fin ou « après » la fin, de vivre dans la « conjuration » du passé ou de nouer le dialogue avec ce qui n'est plus.

Dans l'essai tiré de sa thèse consacrée à l'œuvre d'A. Volodine, L. Ruffel propose de penser la deuxième position à travers la notion de « dénouement », qu'il oppose clairement à celle de « fin » : avançant que les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle furent moins « le théâtre des trois fins [de l'histoire, des idéologies, de la modernité] que le moment d'une profonde mutation des paradigmes esthétiques et politiques », il définit le « dénouement » non pas comme une rupture, une déliaison, mais comme une ouverture « à l'inconnu, au “vide”, à “ce qui allait suivre” sur les ruines et les restes du passé ». En ce sens, le dénouement est un moment « fondateur » – « ni début ni fin [...], il déploie une temporalité complexe, tout à la fois tourné vers le passé qu'il transforme et le futur qu'il autorise » – qui, selon L. Ruffel, est celui de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, « du moins pour ce qui concerne l'histoire littéraire et celle des idées » : c'est à cette époque en effet qu'ont été cherchées, « de manière tout à fait originale », des voies pour défaire les nœuds consubstantiels aux différentes modernités (esthétique, politique, historique). Que ces tentatives aient ou non abouti importerait finalement peu : leur existence suffit à conférer « une historicité, une visibilité *en tant qu'époque* » à cette période, en dégageant des « modes de représentation liées à des valeurs qui la déterminent<sup>1051</sup> ».

L. Ruffel s'intéresse donc aux œuvres qui ont pensé, réfléchi, aux deux sens du terme, le dénouement tel qu'il est ici défini : d'une part les textes de ceux qu'il appelle les « figures du dénouement », Antoine Volodine, Olivier Rolin, Pierre Guyotat, Valère Novarina, mais aussi ceux des écrivains « minimalistes », ou encore de Pascal Quignard, qui « problématisent, de manière fort différente mais toujours perceptible, leur rapport à la fin, à l'histoire et aux enjeux de la modernité<sup>1052</sup> » ; d'autre part, les « discours du dénouement », autrement dit les propos des philosophes post-marxistes que nous avons évoqués plus haut. Les uns comme les autres choisiraient d'objectiver leur être fin-de-siècle, c'est-à-dire de résister au discours des fins en manifestant leur attachement à une temporalité spécifique, qui ne relève ni d'une liquidation, ni d'une nostalgie de la modernité : cette temporalité, c'est celle qui repose sur la triade « héritage-fidélité-transformation ».

---

<sup>1051</sup> Cette citation et les précédentes sont extraites de L. Ruffel, *Le Dénoement*. Paris : Verdier, « Chaoïd », 2005, p. 11-12.

<sup>1052</sup> *Ibid.*, p. 45.

La notion de « dénouement » au sens où l'entend L. Ruffel constitue sans doute un outil conceptuel pertinent pour penser l'engagement littéraire à l'heure actuelle. Associée aux réflexions des philosophes et des historiens précédemment cités, elle nous invite à émettre l'hypothèse que c'est depuis cette situation d' « après la fin », et non « dans la fin », qu'une reformulation de l'engagement peut être tentée. Cette situation temporelle nouvelle, que l'on pourrait qualifier de « posthume », non seulement rend possible la pensée d'un engagement, en opposant une véritable alternative conceptuelle au discours des fins, mais constituerait en outre l'élément distinctif de l'engagement contemporain par rapport à l'engagement de l'après-guerre et le contre-engagement de la période formaliste, tous deux inscrits dans un temps orienté « vers la fin » à venir.

Il convient donc, avant de s'intéresser aux œuvres contemporaines qui mettent en scène un engagement d'après la fin, de voir comment le discours sur la « fin de la modernité esthétique », à l'instar de celui concernant la « fin de l'histoire », est susceptible d'être contesté et remplacé par un discours de la reconfiguration qui s'articule autour de la notion d'héritage.

### 3.2.1 La fin de la modernité esthétique

L'expression de fin de la modernité esthétique, comme nous l'avons dit plus haut, est relativement confuse. Pour certains, comme J. Rancière, elle renvoie à l'impression que l'on peut avoir de l'accomplissement d'une certaine idée de la modernité, en vertu de laquelle chaque discipline artistique cherche à découvrir ce qui la définit spécifiquement en tant qu'art : la modernité esthétique s'identifierait ainsi avec « l'autonomie de l'art, une révolution “anti-mimétique” de l'art, identique à la conquête de la forme pure, enfin mise à nu, de l'art<sup>1053</sup> ». Dans cette perspective, l'exigence de pureté propre à l'art moderne aurait été portée, dans le champ littéraire, à son comble par les auteurs du Nouveau Roman sémiotique et par les expériences du groupe *Tel Quel* en France, ainsi que par les écrivains de la « neoavanguardia » italienne : leurs recherches, comme le souligne L. Ruffel à propos des formalistes français, marqueraient « le point d'aboutissement d'une recherche moderne qui fit du langage et de ce qui fut défini par le mot *texte* le propre du roman<sup>1054</sup> ». Cette conception de la modernité esthétique serait aujourd'hui dépassée, non pas à cause des excès qu'elle a pu

---

<sup>1053</sup> J. Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000, p. 38.

<sup>1054</sup> L. Ruffel, « Le Temps des spectres », art. cit., p. 99-100.



engendrer, mais bien à cause de sa réussite : les avant-gardes « ont accompli leur programme, elles ont atteint ce qu'elles ont pensé comme étant le propre de leur art<sup>1055</sup> ». Mais ce « point d'aboutissement » est devenu, selon L. Ruffel, « un point de mémoire, à partir duquel créer », autrement dit il marque autant la fin d'un processus que l'origine d'un autre, défini comme « un programme de renouvellement romanesque par l'hybridité et l'impureté<sup>1056</sup> » et sur lequel nous reviendrons plus loin.

Pour d'autres penseurs, et notamment G. Vattimo, la fin de la modernité esthétique, comme la fin de la modernité tout court, correspond à l'épuisement du « nouveau » comme valeur : « la modernité est aussi, fondamentalement, cette époque où la circulation accrue des marchandises [...] et des idées [...] focalisent la valeur du nouveau et mettent en place les conditions pour une identification de la valeur – et de l'être même – à la nouveauté<sup>1057</sup> ». Or l'art étant devenu l'expression privilégiée de la foi moderne dans le nouveau, poursuit le philosophe italien, c'est lui qui est le premier atteint par le processus de dissolution de cette valeur qui définit la postmodernité : « De l'architecture au roman, en passant par la poésie et les arts figuratifs, il apparaît que l'effort pour se soustraire à la logique du dépassement, du développement et de l'innovation, constitue, au sein du postmoderne, un trait à la fois commun et de première importance<sup>1058</sup> ».

Dans *La Société transparente*, G. Vattimo met en outre l'accent sur « la transformation radicale du rapport entre art et vie quotidienne survenue entre les années soixante [époque de la néo-avant-garde] et aujourd'hui [1989]<sup>1059</sup> ». Celle-ci « pourrait être décrite comme un passage de l'*utopie* à l'*hétérotopie* ». Par « utopie », G. Vattimo désigne le désir d'unification globale du sens esthétique et du sens existentiel que manifestait l'attitude révolutionnaire des différents marxismes. Or de cette utopie unificatrice il ne reste plus grand-chose, tant il est vrai que « ce qui d'après Adorno constituait l'essence de l'avant-garde et sa véritable portée utopique – la mise en discussion de l'essence même de l'art par l'œuvre – ne semble plus avoir cours aujourd'hui<sup>1060</sup> ». On assiste alors à la mise en place d'un autre rapport entre vie et art, sous le signe de l'hétérotopie, qui consiste dans le « déploiement de la capacité du produit esthétique [...] de “faire monde”, d'opérer une création de

---

<sup>1055</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>1057</sup> G. Vattimo, *La Fin de la modernité*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1059</sup> G. Vattimo, *La Société transparente*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 86.

communauté<sup>1061</sup> ». Mais cette communauté n'est plus celle à laquelle renvoyait Kant dans sa *Critique de la faculté de juger*, c'est-à-dire une communauté universelle, la communauté humaine. De fait, la société de masse a permis à de multiples communautés d'accéder à la visibilité et à la parole et ainsi de proposer de multiples types de beautés.

Dans la perspective de G. Vattimo, cette nouvelle expérience du beau, loin d'être à déplorer, constitue une chance : c'est bien dans ce « chaos relatif » engendré par l'avènement et le déploiement de la société de communication que résideraient « nos espoirs d'émancipation<sup>1062</sup> ». Cette émancipation consiste, selon le philosophe italien, en un « dépaysement » qui est aussi une libération des différences et qui, non seulement garantit à chacun une reconnaissance et une « authenticité » complète, permet aussi à chacun de prendre conscience de « l'historicité, de la contingence, de l'étroitesse de tous les systèmes, et du sien en premier lieu »<sup>1063</sup>. Autrement dit, il s'agit d'une expérience de libération, de « délivrance » à l'égard « de la rigidité des récits monologiques, des systèmes dogmatiques du mythe » qui dominaient l'époque moderne et qui donne à l'homme un nouveau moyen d'être humain<sup>1064</sup>. Ainsi, non seulement l'expérience esthétique contemporaine, pensée en termes d'« hétérotopie », ne signe pas la mort de l'art, mais en plus elle constitue le lieu privilégié d'élaboration d'une réflexion théorique absolument vivante.

La période inaugurée il y a une trentaine d'années par la fin de la recherche de la pureté en art (J. Rancière) ou la fin de la conception de l'expérience esthétique en termes d'utopie (G. Vattimo) est moins perçue comme un temps de la perte que comme un temps de la reconfiguration des rapports entre art et vie, esthétique et politique, en direction de l'impureté ou de l'hétérotopie. Il faut cependant souligner une différence importante entre la pensée de l'impureté, telle que l'élabore L. Ruffel à la suite de J. Rancière, et celle de l'hétérotopie développée par G. Vattimo et qui concerne – encore une fois – le terme de postmodernité. L. Ruffel, s'en tenant à une définition du postmoderne comme rupture, liquidation du projet moderne (le postmoderne de la fin, selon notre terminologie) refuse le terme et préfère celui de « modernité impure » pour définir la littérature récente dont le programme, selon lui, « ne rompt pas avec l'idée générale de la modernité selon laquelle l'expérience artistique s'éprouve dans la recherche du nouveau<sup>1065</sup> ». On a vu qu'en revanche

---

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1063</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1065</sup> L. Ruffel, « Le Temps des spectres », art. cit., p. 101

l'expérience esthétique contemporaine se caractérise pour G. Vattimo, par la dissolution du nouveau comme valeur.

Il semble néanmoins qu'il soit possible de trouver un point commun à ces deux positions si l'on veut bien noter la façon dont chacune relie l'expérience présente à la tradition moderne : dans les deux cas, le présent se distingue d'autant mieux du passé qu'il ne le renie pas, le considérant comme *derrière lui*, mais qu'il le tient à distance, à *ses côtés*, comme un héritage avec lequel il faut compter. Modernité « impure » ou postmodernité au sens de « surmontement » de la modernité partagent ainsi l'idée d'une survivance du passé qui se manifeste par un détournement des modèles anciens.

Derrière les querelles de mots, c'est cette idée commune qui nous semble constituer la meilleure clé de lecture du paysage de la littérature romanesque contemporaine et la meilleure façon d'envisager la question de l'engagement littéraire à l'heure actuelle. C'est pourquoi le terme de « posthume », qui signifie littéralement ce qui *est* après la mort, après la fin, nous semble particulièrement apte à rendre compte de ce qui, à nos yeux caractérise la littérature contemporaine qui se présente et se pense comme héritière.

Mais il est une autre raison qui nous a conduit à ne pas recourir à la notion de littérature « postmoderne » : les tentatives de définir par ce terme des formes d'expression littéraire contemporaines, marquées par la pluralité, l'éclatement des formes, le jeu avec la tradition<sup>1066</sup> non seulement sont loin de faire l'unanimité des critiques et des auteurs<sup>1067</sup>, mais ont l'inconvénient de laisser de côté bon nombre de productions actuelles, hâtivement jugées « traditionnelles », pour ne pas dire conservatrices ou réactionnaires. Si certains traits relevés par les partisans de la postmodernité littéraire concernant le paysage romanesque actuel nous semblent indéniables, nous préférons cependant envisager ce dernier sous l'angle d'une condition « posthume » de la littérature, le terme renvoyant à une situation temporelle et culturelle à nos yeux avérée et qui donne lieu à de multiples formes d'expression, dont toutes ne présentent pas systématiquement les caractéristiques de l'écriture dite postmoderne.

---

<sup>1066</sup> Rappelons que dans son célèbre article intitulé « La littérature du renouvellement » (« The Literature of replenishment : Postmodernist fiction », *Atlantic monthly*, janvier 1980, n°245, publié en France dans *Poétique*, n°48, novembre 1981, p. 395-405), J. Barth avance que la « fiction postmoderniste », qui remplace la « littérature de l'épuisement » se caractérise par l'emprunt, la réécriture, la parodie, la combinaison, le jeu des textes du passé.

<sup>1067</sup> Concernant le débat italien sur la notion de postmoderne en littérature, nous renvoyons à M. Jansen, *Il Dibattito sul postmoderno in Italia*, chap. 8, « Una mappa del postmoderno in Italia », *op. cit.*, p. 209-240 et à F. Musarra, B. Van den Bossche, S. Vanvolsem, *I Tempi del rinnovamento : rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Atti del Convegno internazionale, vol. 1. Roma : Bulzoni / Leuven : Leuven University Press, 1995, chap. 3 « Le avanguardie e il postmoderno », p. 517-754.

### 3.2.2 Le retour du récit, du sujet, de l'histoire et de la politique dans le roman français et italien contemporain

Il semble qu'une large part de la littérature contemporaine française et italienne prenne acte de sa position « posthume », au sens précis où G. Ferroni entend ce terme :

[La condition posthume de la littérature est] une fidélité aux expériences qui se sont effectuées dans le passé, dans la pleine conscience que celles-ci ne peuvent *renaître*, mais doivent *survivre* en conservant leur force vitale en même temps qu'elles comprennent qu'elles sont parvenues à leur terme. Une assomption totale de leur propre être *après*, une confrontation continue, inépuisable [...] avec l'horizon du langage médiatique, avec le règne du vide et de l'apparence : avec une confiance résiduelle dans la capacité cognitive et expressive de ces langages et de cette histoire à l'égard de laquelle aujourd'hui nous nous trouvons *après* <sup>1068</sup>.

La réflexion de G. Ferroni, défenseur d'une modernité qu'il considère inachevée, s'inscrit dans le cadre d'une opposition entre la condition postmoderne de la littérature et sa condition posthume. Selon lui, la première annulerait la vitalité du passé, en associant le venir « après » à la perte définitive de toute la tradition culturelle<sup>1069</sup>. À la lumière de nos analyses antérieures, cette lecture de la postmodernité nous paraît extrêmement réductrice. Non seulement elle caricature, sans la nommer, la pensée de G. Vattimo, clairement visé dans l'ouvrage, mais encore elle néglige absolument le lien, à nos yeux fondamental, entre condition posthume de la littérature et « surmontement » de la tradition littéraire : il s'agit, pour G. Vattimo aussi, bien de conserver des « traces » du passé, de s'opposer à sa liquidation pure et simple. Ce qui change en revanche, de G. Ferroni à G. Vattimo, c'est l'usage qui est fait de ces traces : si pour le premier il faut les conserver pour retrouver « dans la culture du passé ce modèle de civilisation et de rationalité qu'elle n'a jamais réalisé<sup>1070</sup> », c'est-à-dire pour relancer le projet moderne, il s'agit au contraire pour le second de partir de l'échec dont elles sont le vestige pour envisager un autre modèle de pensée, résolument postmoderne.

On voit donc que l'expression même d'être « après la fin » est susceptible de deux interprétations différentes. Nous nous limiterons dans notre travail à désigner par le terme de « posthume » cette littérature qui survient après l'effondrement des méta-récits et du régime moderne d'historicité, sans pour autant adopter la connotation moderne (au sens d'anti-

---

<sup>1068</sup> Notre traduction de G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino : Einaudi, 1996, p. 149.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 150.

postmoderne) que G. Ferroni lui impose. Mais nous en retenons l'idée d'une survivance, d'un héritage à faire vivre qu'implique ce mot et qui rejoint, selon nos analyses, autant un certain discours philosophique (celui des post marxistes et celui de G. Vattimo, quoique très différents l'un de l'autre) que celui de certains historiens (F. Hartog avec la notion de « présentisme ») qui s'opposent au discours essentiellement négatif de l'ère des fins.

Le roman français et italien des dernières décennies semble revendiquer explicitement sa condition posthume en donnant à voir un héritage qui lui garantit paradoxalement une nouvelle vitalité. En réponse aux annonces de déclin ou de mort du roman, qui proviennent souvent du champ littéraire lui-même<sup>1071</sup>, nombreux sont les observateurs – pour la plupart issus du milieu universitaire – qui tiennent un discours qu'on pourrait qualifier de résistant, visant à rappeler non seulement l'existence bien réelle de ce genre, mais encore et surtout sa créativité. Dominique Viart inaugure ainsi la série d'« Écritures contemporaines » par ces mots : « la littérature actuelle, quoi qu'aient pu en dire certains ouvrages récents, n'est ni morte ni moribonde. Bien au contraire, le champ littéraire contemporain est traversé de mutations profondes qui attestent de sa vitalité<sup>1072</sup> ». Bruno Blanckeman, quant à lui, dénonce l'identification abusive qui est faite entre « une situation réelle de déperdition culturelle » et « un état supposé de déliquescence esthétique » : « le statut de la littérature, en perte de légitimité, en peine de magistère, dans une civilisation qui ne lui reconnaît plus d'autorité symbolique privilégiée, semble se répercuter sur l'image même de la fiction, que l'on accuse volontiers de cette situation, comme si sa faiblesse et sa petitesse supposées en étaient les causes<sup>1073</sup> ».

Selon D. Viart, l'affaiblissement extrinsèque du littéraire à une époque où il a perdu de sa légitimité et de son autorité n'est pas seul en cause pour expliquer ce sentiment de crise : si les mutations qu'a connues le roman contemporain ne sont pas valorisées dans l'opinion commune, c'est qu'elles sont moins identifiables que par le passé et que « peu d'entre elles sont soutenues ou sous-tendues par des réflexions théoriques qui viendraient en baliser les avancées<sup>1074</sup> ». De fait – et cela s'applique aussi à la littérature italienne, caractérisée par la multiplication des « parcours hétérogènes » des écrivains, qui ne renvoient plus à des « points

---

<sup>1071</sup> Nous pensons notamment à A. Nadeau, *Malaise dans la littérature*. Seyssel : Champ Vallon, 1993 ; P. Jourde, *La Littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des péninsules, « L'alambic », 2001 ; R. Millet, *Le Dernier écrivain*. Saint-Clément : Fata Morgana, 2005.

<sup>1072</sup> D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines, 1. Mémoires du récit*, op. cit., « Préface » [p. I-X], p. I.

<sup>1073</sup> B. Blanckeman, *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte, « Critique », 2002, « Préambule », p. 6.

<sup>1074</sup> D. Viart, *Mémoires du récit*, op. cit., p. I.

de repères sûrs, des modèles intellectuels établis<sup>1075</sup> » – la production littéraire contemporaine se déploie « hors des théories et des écoles, chaque écrivain frayant sa propre voie dans la solitude de ses préoccupations<sup>1076</sup> ».

Moins visible qu'autrefois mais bien réelle, cette vitalité du roman ne saurait être confondue, comme le souligne B. Blanckeman, avec le « geste de Lazare (un état de résurrection) », mais relèverait plutôt de « l'attitude de Salomon (un acte de conscience)<sup>1077</sup> ». Perçu par le critique comme l'élaboration d'un « rapport déterminant » entre la littérature et « le principe de réalité<sup>1078</sup> », cet « acte de conscience » peut aussi être associé à une prise en compte, par la littérature, de sa propre historicité et de son statut d'héritière. D. Viart ne dit pas autre chose quand il évoque, pour décrire le « tournant majeur des années 1980 » qu'a connu la littérature, « une ré-appropriation du littéraire, par où la “modernité” ne se donne plus comme discours d'avenir mais conscience critique d'un héritage historique et social<sup>1079</sup> ».

Parler d'héritage pour la littérature française et italienne des années 1980 à nos jours, c'est parler en fait d'un double héritage : celui légué par le roman tel qu'il a été poli par des décennies de tradition réaliste d'une part, celui de sa remise en cause par les dernières avant-gardes d'autre part. C'est dans cette double perspective que l'on peut parler des multiples « retours » qu'effectue la littérature actuelle vers l'intrigue, le sujet, l'histoire, mais aussi le et la politique, bref, toutes ces notions que Robbe-Grillet qualifiait, dans *Pour un nouveau Roman*, de « périmées ». La vague des « retours<sup>1080</sup> » se manifeste au début des années 1980 en France comme en Italie : elle prend d'abord la forme d'un retour au sujet, et notamment en France de la part des Nouveaux romanciers ou des inventeurs de « l'écriture textuelle ». M. Duras, avec *L'Amant* (1984) et N. Sarraute, avec *Enfance* (1983) se livrent à l'écriture autobiographique – bien que partielle, lacunaire, hésitante – tandis que Cl. Simon, avec les *Géorgiques* (1981) mais surtout avec *L'Acacia* (1989), laisse entrevoir la part autobiographique dont procèdent la plupart de ses œuvres de fiction antérieures, et notamment *La Route des Flandres* (1963). C'est aussi à cette époque que Serge Doubrovsky invente

---

<sup>1075</sup> Notre traduction de G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana : Il Novecento*, « Epoca 12 : Verso una civiltà planetaria (1968-1991) / 12.4 Gli scrittori delle nuove generazioni », p. 711.

<sup>1076</sup> D. Viart, *Mémoires du récit*, *op. cit.*, p. I.

<sup>1077</sup> B. Blanckeman, *Les Fictions singulières*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1079</sup> D. Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans M. Touret et F. Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ?*, *op. cit.*, [p. 317-334], p. 317.

<sup>1080</sup> D. Viart a consacré un article de *Mémoires du récit* à la présentation des multiples « retours » qu'a connus la littérature française depuis les années 1980 (« Mémoires du récit : questions à la modernité », *op. cit.*, p. 3-37). Nous y ferons plusieurs fois référence au cours de ce développement.

l'expression d' « autofiction » pour désigner une forme romanesque qui respecte le pacte de l'autobiographie. L'apparition de ce terme nouveau peut être considérée comme emblématique du mouvement de ré-appropriation de la littérature contemporaine des formes du passé.

Ce que les livres de Cl. Simon, M. Duras ou N. Sarraute remettent à l'honneur, souligne D. Viart, « c'est, d'un même élan, le récit et le sujet. Plus précisément le sujet en tant qu'il est porteur de mémoire ». C'est ainsi que, faisant du « récit de mémoire et de la mémoire du récit<sup>1081</sup> » deux motifs majeurs, la littérature contemporaine enregistre cette recherche, voire cette obsession, de mémoire qui caractérise, comme nous l'avons vu précédemment, nos sociétés contemporaines et, selon le vocabulaire de F. Hartog, présentistes. De fait, si la littérature n'échappe pas, après la crise du structuralisme, à la réhistoricisation de la culture, elle enregistre également la tendance de la mémoire à se substituer à l'histoire<sup>1082</sup>. Les récits évoquant l'histoire récente, qui est encore inscrite dans la mémoire collective, abondent depuis une vingtaine d'années, mêlant fiction et documents historiques, témoignages familiaux et sources scientifiques<sup>1083</sup>.

Il s'agit là d'un phénomène qui ne se limite pas à la France et à l'Italie, mais qui traverse l'ensemble de la littérature européenne, et qui contribue pour une large part à la vitalité du roman contemporain, comme le souligne E. Bouju dans *La Transcription de l'histoire* : la « réactualisation volontaire » de l'histoire récente, et notamment de l'expérience de la disparition liée au génocide juif, à l'œuvre dans de nombreux romans contemporains « s'accompagne d'une exacerbation des choix poétiques et des problématiques morales liées à la transcription de l'expérience historique<sup>1084</sup> ». L'omniprésence de la référence au passé génocidaire de l'Europe serait ainsi devenue « par-delà la mise en doute des pouvoirs de l'écriture romanesque propre aux années 1950 à 1970, un moyen de redéfinir ces pouvoirs face aux défis de la représentation<sup>1085</sup> ».

Il convient de rappeler que le retour à l'histoire, sur lequel nous nous attarderons plus loin, s'inscrit dans le mouvement plus large d'un retour au réel, qui ne signifie pas pour autant une adhésion aux canons réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle. S'il s'agit, pour certains écrivains français

---

<sup>1081</sup> D. Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », art. cit., p. 10.

<sup>1082</sup> Concernant le renouveau du roman historique italien, nous renvoyons à M. Ganeri, *Il Romanzo storico in Italia : il dibattito critico dalle origini al post-moderno*. Lecce : Piero Manni, 1999.

<sup>1083</sup> L'attribution du prix Goncourt en 2006 au roman de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes* [Paris : Gallimard, 2006], qui retrace, à travers le destin inventé du SS Maximilien Aue, les activités des sinistres *Einsatzgruppen* SS entre 1941 et 1944, est emblématique de cette tendance et du succès, public et critique, qu'elle rencontre.

<sup>1084</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 19.

<sup>1085</sup> *Ibid.*

comme François Bon, Leslie Kaplan, Didier Daeninckx ou Jean-Patrick Manchette de « s’inscrire dans une société à vif, d’en décrire les plaies, d’en dénoncer les injures », c’est un « imaginaire de la fracture » qui conditionne désormais les productions romanesques, leurs références sociales, idéologiques, ou leurs pratiques d’écritures<sup>1086</sup>.

Les premiers romans de F. Bon (*Sortie d’usine*, 1982, *Limite*, 1985, *Décor ciment*, 1988), marquent ainsi la tentative d’inscrire un référent directement social et politique<sup>1087</sup> (pour *Sortie d’usine*, par exemple, le quotidien des ouvriers travaillant dans une usine de la banlieue parisienne) dans une poétique qui est moins réaliste qu’elle n’est héritée du formalisme. Le roman fait ainsi entendre une voix que l’on peut qualifier d’engagée, au sens où il manifeste, de la part de son auteur, « un droit de regard porté sur les choses de la Cité<sup>1088</sup> ». Aux côtés du « roman » social de F. Bon<sup>1089</sup>, on pourrait citer le « polar engagé » de J.-P. Manchette, D. Daeninckx ou encore Tonino Benacquista, les récits de Annie Ernaux ou Nina Bouraoui qui mettent l’accent sur les fractures sociales et culturelles de la société française.

En Italie, si certains auteurs qui ont vécu avec enthousiasme le *boom* économique des années cinquante comme Luigi Malerba ou Paolo Volponi ont développé une critique de la société contemporaine – le premier en blâmant la toute-puissance mensongère des médias dans *Il Pianeta azzurro* (1986) [*La Planète bleue*] et le second en dévoilant l’envers du miracle post-industriel avec *Le Mosche del capitale* (1989) [*Les Mouches du capital*] – une nouvelle génération d’écrivains, suivant les traces de la « littérature sauvage » (« *letteratura selvaggia* ») des années 1970<sup>1090</sup>, se livre à une peinture agressive et cynique du réel, qui vise à transcrire la violence et la banalisation de celle-ci dans une société italienne envahie par les mass-médias : il s’agit de ces jeunes auteurs que la critique a regroupés sous le terme de

---

<sup>1086</sup> B. Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 41.

<sup>1087</sup> C’est également le cas du roman de Leslie Kaplan, contemporain de *Sortie d’usine* de F. Bon, *L’Excès-l’usine*. Paris : POL, 1982.

<sup>1088</sup> B. Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 52.

<sup>1089</sup> Nous mettons ce terme entre guillemets car on sait bien que F. Bon remet constamment en question la pertinence de la forme du roman pour interroger le réel : il la condamne notamment dans *Impatience* [Paris : Minuit, 1998], la délaisse en optant pour des récits créés à partir des ateliers d’écriture animés à Lodève et à Gradignan dans *C’était toute une vie* [Paris : Lagrasse, Verdier, 1995] et *Prison* (Paris : Lagrasse, Verdier, 1997), ou y revient en la modifiant considérablement dans *Daewoo* [Paris, Fayard, 2004]. Bien que portant la dénomination « roman », ce texte est composé de 49 sections de forme différente : extraits de pièce de théâtre, témoignages d’ouvrières licenciées, impressions ressenties par l’écrivain lors de ses visites sur le lieu de l’usine...

<sup>1090</sup> La « littérature sauvage », née au lendemain des événements de 1968 et qui fut baptisée comme telle en 1973 par Renzo Paris, auteur de *Cani sciolti* [*Chiens errants*] se voulait l’expression d’une littérature en prise directe avec la réalité, résolument anti-littéraire et ouverte à tous ceux qui voulaient témoigner de leurs expériences de vie.



« cannibales » (« cannibali ») ou de génération « pulp » et qui traitent de la violence urbaine, du sang, du sexe et de la mort avec une ironie cynique et provocatrice<sup>1091</sup>. Entre ces deux générations littéraires se situe celle des « jeunes narrateurs » (« giovani narratori ») des années 1980 – parmi lesquels Antonio Tabucchi, né en 1943, et Daniele Del Giudice, né en 1949 – à qui la critique prête le rôle d’avoir inauguré, et même incarné, la tendance des retours, et en premier lieu le retour du récit.

En 1986, dans les pages de *Paese sera*, A. Guglielmi, ancien membre de « Gruppo 63 » attire en effet de façon polémique l’attention sur un phénomène littéraire qui à son avis n’a pas été suffisamment reconnu par la critique : au même moment où, en France, les auteurs du Nouveau Roman commencent à écrire des autobiographies et que le théoricien de l’« autonomie », Tzvetan Todorov, introduit le discours de la « vérité » dans son livre *Critique de la critique*, en Italie s’affirment cinq « jeunes écrivains », Antonio Tabucchi, Aldo Busi, Roberto Pazzi, Pier Vittorio Tondelli et Daniele Del Giudice, qui, tournant le dos aux expériences du passé récent (la néo-avant-garde), renouent avec la trame romanesque et le caractère transitif de la littérature<sup>1092</sup>. Quelques années plus tard, dans un essai intitulé *Il romanzo di ritorno* (c’est-à-dire « le roman de retour »), Stefano Tani parle d’une « ondée du retour » (« onda del ritorno ») et il voit dans cette opération de transformation, de recyclage, de modernisation ou de rajeunissement du roman traditionnel un trait typiquement postmoderne<sup>1093</sup>. En effet, les caractéristiques du postmodernisme américain, telles que la citation, le collage, l’ironie méta-narrative, se manifestent chez ces écrivains qui trouvent par ailleurs, dans le dernier Calvino, auteur de *Palomar* (1983) et des *Leçons américaines* (*Lezioni americane*, 1988) ainsi que dans l’*Apostille au « Roman de la rose »* d’U. Eco (*Postille al « Nome della Rosa »* 1983), des leçons italiennes de postmodernisme littéraire. Du premier on retient l’affirmation qu’il est impossible d’écrire des romans nouveaux, dans la

---

<sup>1091</sup> Cette génération « pulp » ne présente pas un caractère homogène. Elle regroupe aussi bien les auteurs rassemblés dans l’anthologie de la *Gioventù cannibale* (Jeunesse cannibale) [Torino : Einaudi, 1996], tels que Niccolò Ammaniti, Tiziano Scarpa, Aldo Nove et Isabella Santacroce, que des auteurs « isolés » qui ont été révélés dans les années 1990, comme Susanna Tamaro et Alessandro Baricco. Par la suite, la critique a distingué entre les « méchants » (« i cattivi »), les auteurs « spalter », « horror » tels que Enrico Brizzi (*Bastogne*, 1996) et les « bons » (« i buoni »), tels que Susanna Tamaro (*Va’ dove ti porta il cuore*, 1994). Nous renvoyons sur ce sujet à M. Jansen, *Il Dibattito sul postmoderno in Italia*, op. cit., p. 235.

<sup>1092</sup> A. Guglielmi, « La stampa italiana ignora un “nuovo corso” letterario : omissioni colpevoli », *Paese sera*, 13 mars 1986, cité dans M. Jansen, op. cit., p.227.

<sup>1093</sup> Stefano Tani, *Il Romanzo di ritorno : dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*. Milano : Mursia, 1990.

mesure où tout a été inventé et qu'il ne reste plus à l'auteur que le jeu combinatoire<sup>1094</sup>, du second la définition de la littérature postmoderne comme revisitation ludique du passé : « la réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente.<sup>1095</sup> »

Qu'on le considère postmoderne ou non, le retour du récit en France et en Italie – ou plus exactement comme le souligne D. Viart, « le retour au récit<sup>1096</sup> » – n'est pas un retour au récit tel qu'il était pratiqué avant l' « ère du soupçon » : le sujet, la trame romanesque, le réel, l'histoire reviennent en force dans la littérature, après une courte et bruyante éclipse de vingt ans, mais ce retour est aussi un renouveau, car il ne fait pas l'économie des suspensions antérieures<sup>1097</sup>. Il semble bien que la littérature contemporaine vive sa condition posthume sous le signe paradoxal d'une libération – des genres, de l'autorité de la tradition et des grands auteurs... – et d'une inquiétude quant à son identité. Notre époque, en même temps qu'elle a rompu avec « le temps des promulgations et des manifestes [...] ne sait plus ce que la littérature “doit être”, à quelques exceptions près, et ne s'autorise pas à le prévoir<sup>1098</sup> ». C'est donc vers le passé qu'elle se tourne, celui de sa propre histoire et celui de l'histoire tout court, non pour le révéler tel un « âge d'or » disparu, mais pour l'interroger, le réévaluer en fonction du présent : il s'agit moins d'un travail de reconstruction du passé que d'un travail d'élucidation qui vise à mettre au jour le mouvement dont nous sommes issus, ce dont nous sommes affranchis et ce que nous risquons de condamner à l'oubli.

---

<sup>1094</sup> Dans son article « La marchesa esce sempre alle cinque » paru dans le numéro thématique de la revue *Sigma* consacré au roman contemporain (n°1-2, 1984), G. Bàrberi Squarotti souligne tout particulièrement le rôle joué par les derniers écrits de Calvino dans l'évolution du roman et leur influence sur les « jeunes narrateurs » (cité dans M. Jansen, *op. cit.*, p. 230). Rappelons en outre que J. Barth, dans « La littérature du renouvellement » (art. cit.), cite Calvino, aux côtés de Nabokov, Borgès ou encore Garcia Marquez comme inspirateur de la fiction postmoderne.

<sup>1095</sup> U. Eco, *Apostille au « Nom de la Rose »* [« Postille al Nome della Rosa », *Alfabeta*, n°49, juin 1983]. Trad. de l'italien par M. Bouzaher. Paris : Grasset, 1985, [p. 508-544], p. 538.

<sup>1096</sup> D. Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », art. cit., p. 6.

<sup>1097</sup> *Ibid.*

<sup>1098</sup> D. Viart, « Écrire avec le soupçon : enjeux du roman contemporain », dans M. Braudeau, L. Proguidis, J.-P. Salgas, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain*. Publié par l'ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française). Paris : Ministère des Affaires étrangères, 2002 [p. 130-174], p. 134.

### 3.2.3 Le retour à l'engagement littéraire ?

Comment envisager dans un tel contexte les notions d'engagement littéraire et de roman engagé ? Certains observateurs n'hésitent pas à mentionner, aux côtés du retour au réel, à l'histoire et au politique, le retour à l'engagement littéraire, qui ne saurait cependant se confondre avec celui de la « littérature engagée »<sup>1099</sup>. B. Blanckeman souligne par exemple, dans son chapitre consacré aux « Romans à vif », que la « fiction romanesque sait se situer politiquement » et que « si les clivages partisans » ont disparu, en revanche « les postures idéologiques différenciées se maintiennent<sup>1100</sup> ». Autrement dit, l'engagement politique serait d'abord à comprendre au sens « faible » du terme : ne s'inscrivant plus dans un système idéologique fort, dogmatique et unique, il offrirait un visage pluriel, sans certitude à défendre ou autorité sur laquelle s'appuyer. Ensuite, la « redéfinition » de l'engagement à laquelle procèderaient ces romanciers « à vif » (F. Bon, D. Daeninckx, A. Volodine...) contribuerait à montrer « comment toute prise de position politique ou éthique ne renvoie pas l'œuvre à un simple circuit sémantique (des idées, des représentations...) sinon hors du champ littéraire, mais appelle aussi des opérations formelles et des expressions esthétiques spécifiques<sup>1101</sup> ». D. Viart lui aussi évoque les « nouvelles formes de l'engagement » :

Le temps n'est plus d'un roman inféodé à des doctrines idéologiques. On ne trouve plus aujourd'hui de « roman à thèse » ni d'allégeance au principe de « l'autorité fictive ». Cela ne signifie pas que les romanciers se tiennent à l'écart des questions politiques ou sociales. Leur implication est d'une autre nature : loin des formules sartriennes (ou malruciennes ou aragoniennes...) les nouvelles formes de l'engagement tiennent désormais plus de l'écriture critique que du discours fictionnalisé. Elles ne passent pas par l'esprit de système ni par l'ambition didactique. Elles mettent en évidence une réalité que le corps social connaît sans vouloir la réfléchir. Ainsi de ces non-lieux, pensés par le sociologue Marc Augé, et qui trouvent leur expression la plus nette dans les textes de François Bon ou les « marges » de Didier Daeninckx et de Jean Rolin ; ainsi du déterminisme social dont Pierre Bergounioux ou Annie Ernaux mesurent les conséquences sur le trajet des individus<sup>1102</sup>.

---

<sup>1099</sup> D. Viart dit en effet ceci : « Mais si la question de l'engagement – ou, plus largement, celle du discours critique que la littérature peut tenir sur l'état du monde, la réalité sociale et sur les options politiques – est bien à nouveau à l'ordre du jour, ce n'est certes plus sous la forme d'une *littérature engagée* dont le procès a été fait depuis plusieurs décennies » (« Fictions critiques : la littérature contemporaine et la question du politique » art. cit., p. 185). Notons dès à présent que la littérature engagée telle que la conçoit D. Viart dans la suite de son article renvoie moins à la théorie sartrienne de l'engagement qu'au modèle du roman à thèse tel que l'a défini S. R. Suleiman (« [Les écrivains] ne peuvent plus certes recourir aux modalités anciennes de la littérature engagée, telle qu'elle fut décrite par Susan Suleiman dans son étude du *Roman à thèse* », p. 192). Nous revenons dans les lignes suivantes sur cet amalgame.

<sup>1100</sup> B. Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 41 et 52.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>1102</sup> D. Viart, « Écrire avec le soupçon », art. cit., p. 155-156.

Arrêtons-nous un instant sur les propos de B. Blanckeman et de D. Viart pour examiner sur quelle conception de l'engagement littéraire leurs auteurs s'appuient pour en définir les « nouvelles formes ». On retrouve d'abord la tendance, soulignée dans la première partie de notre travail, à associer roman engagé et roman à thèse : tous deux se caractériseraient par une écriture de type autoritaire – le terme d' « autorité fictive », dans le passage cité de D. Viart, est du reste emprunté à S. R. Suleiman – destinée à promouvoir des doctrines idéologiques. Or nous avons montré que le roman engagé, tel qu'il se définit au lendemain de la guerre, se distingue fortement du roman à thèse, en ce qu'il repose sur le déchirement de l'écrivain qui refuse d'asservir son écriture à une cause politique tout en assignant à celle-ci un rôle déterminant dans l'avènement d'une société plus juste. D'autre part, la définition des « nouvelles formes de l'engagement » ne peut manquer de nous laisser perplexe, en ce qu'elle semble s'appliquer assez bien au projet sartrien originel, ainsi qu'à la contre-réponse des formalistes : « mettre en évidence une réalité que le corps social connaît sans vouloir la réfléchir » (D. Viart) n'est-ce pas accomplir le geste de « dévoilement » cher à l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?*, pour qui, par le biais de l'écrivain engagé, « des hommes qui n'ont jamais été reflétés par aucun miroir et qui ont appris à sourire et à pleurer comme des aveugles, sans se voir, se trouveront tout à coup en face de leur image<sup>1103</sup> » ? Faire valoir une « écriture critique » et la spécificité des « opérations formelles et des expressions esthétiques », (B. Blanckeman) n'est-ce pas revendiquer cet engagement dans le texte, au présent de l'écriture, postulé par les dernières avant-gardes, et dont on avait déjà souligné les affinités cachées avec l'engagement sartrien en recourant au terme de « contre-engagement » ?

Nous ne saurions cependant soutenir que l'engagement, depuis Sartre et la contre-réponse qu'il a suscité, est toujours le même. Des mutations – d'ordre historique, politique, anthropologique, philosophique ou esthétique... – ont bien eu lieu, qui ont profondément modifié le contexte dans lequel s'est développé le roman engagé, comme nous l'avons évoqué plus haut, et qui portent notamment sur la croyance en l'efficacité pratique de la littérature à changer le monde, sur les effets concrets du « dévoilement » opéré par l'œuvre littéraire<sup>1104</sup>.

---

<sup>1103</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>1104</sup> Comme le souligne S. Florey dans son article consacré au roman *Daewoo* de F. Bon, « le parti pris des auteurs contemporains est de se détourner de la vision pragmatique de la littérature » mise au jour par Sartre en 1947. « La position de F. Bon contribue à condamner l'utopie de la littérature comme action directe en mettant en lumière le caractère périmé de cette vision : "Parler pour qui ? On se serait mis là devant l'usine à danser nus

Cependant, il nous semble que les textes et les auteurs le plus fréquemment convoqués par les observateurs français pour illustrer l'idée d'un nouvel engagement déploient moins la notion au sens où nous l'avons définie comme « forme-sens » reposant sur une conception spécifique de l'histoire, que dans son acception courante d'œuvre littéraire liée aux questions politiques et sociales. De fait, nombreux sont les textes qui rendent compte de l'ajustement du concept d'engagement à la situation politique et idéologique présente : un engagement politique qui, après l'effondrement du communisme sous ses diverses formes, ne peut être qu'idéologiquement « faible », au sens vattimien du terme ; c'est ainsi que l'attention de l'écrivain ne se porte plus sur les « prolétaires » (que visait Sartre) ou les classes sociales inférieures à éduquer (auxquelles s'adressaient Vittorini) mais vers l'ensemble des exclus, qui ne forment plus une classe sociale au sens marxiste du terme, mais plutôt un ensemble indéfinissable, invisible à force de se taire : tous ceux qui, comme les définit F. Bon, « construisent un paraître d'eux-mêmes si radicalement à côté de l'univers établi des représentations, qui fonde ce que nous nommons culture<sup>1105</sup> ».

Or il est selon nous une catégorie de récits qui paraît véritablement poser la question de l'engagement littéraire à nouveaux frais, en ce qu'elle interroge une dimension pour nous essentielle de la notion, et qui l'emporte aussi bien, comme nous l'avons démontré plus haut, sur les critères thématiques que formels : le rapport de l'engagement au temps et à l'histoire, au régime d'historicité. Il s'agit de ces textes qui, évoquant le passé récent, celui-là même qui a vu se développer l'engagement militant et l'engagement littéraire, cherchent à le comprendre, le réparer, le justifier, ou tout simplement le rappeler, au présent. Contrairement aux œuvres de P. Bergounioux, R. Millet ou F. Bon<sup>1106</sup> qui mettent l'accent sur les fractures historiques qu'a connues notre société contemporaine – d'ordre rural ou industriel – et enregistrent l'effacement, plus encore que d'un mode de vie, d'une véritable civilisation, les romans que nous proposons d'étudier évoquent l'époque même de l'engagement, politique et/ou littéraire. En ce sens, ils nous semblent particulièrement significatifs de la façon dont notre époque se saisit de cette question, dans la mesure où ils reprennent, en le revisitant, le

---

sous le ciel que le monde entier n'aurait pas bronché".» (F. Bon, *Daewoo*, *op. cit.*, p. 85-86, cité dans S. Florey, « Écrire par temps néolibéral », dans J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire*, *op. cit.* [p. 236-250], p. 245-246).

<sup>1105</sup> F. Bon, « Comment *Parking* et pourquoi », *Parking*. Paris : Minuit, 1996, p. 44.

<sup>1106</sup> On peut citer, entre autres, *Le Chevron* de P. Bergounioux [Paris : Lagrasse, Verdier, 1996] ; *Ma vie parmi les ombres* de R. Millet [Paris : Gallimard, 2003] ; *Temps machine* [Paris : Lagrasse, Verdier, 1993] et *Daewoo* de F. Bon [*op. cit.*].

matériau même sur lequel les romans engagés de l'après-guerre se sont construits : la Seconde Guerre mondiale, la Résistance, l'Occupation, la Collaboration, le militantisme révolutionnaire...

En revenant à la source même de l'engagement, ces œuvres, qui, relevant tantôt du témoignage, du récit de mémoire ou de l'enquête historique, reposent sur un décalage, un déphasage, entre l'énonciation et l'énoncé, nous apprennent au moins deux choses : d'une part, que l'engagement tel qu'il était pratiqué par les écrivains et les militants de l'époque appartient bien à un passé révolu (celui de l'énoncé). D'autre part, dans la mesure où ce retour au passé se fait sur le mode de la confrontation avec le présent (par le biais de l'énonciation), que la mémoire de l'engagement a encore quelque chose à nous dire, aujourd'hui. Qui n'est peut-être rien d'autre que l'engagement de la mémoire.

## 4. L'engagement littéraire contemporain sous le signe du « présentisme »

« Il a fallu que tu vieillisses pour commencer à comprendre que ta jeunesse, celle de ta génération, avait été toute déviée par la proximité de cette énorme masse morte, la guerre mondiale, la défaite, la collaboration. [...] C'est de là, de ce désastre énorme que tu viens, mon bonhomme : sans jamais en avoir été. Ta génération est née d'un événement qu'elle n'a pas connue<sup>1107</sup> ». Ces propos qu'Olivier Rolin, né en 1947, fait tenir au narrateur de *Tigre en papier*, Martin, son contemporain, pourraient s'appliquer à tous les auteurs que nous envisageons d'étudier ici : Antonio Tabucchi, né en 1943, Patrick Modiano, né en 1945, Antoine Volodine et Erri De Luca, nés en 1950, appartiennent à cette génération qui a grandi sur les ruines d'une guerre qu'elle n'a pas, ou très peu, connue. Une génération qui, d'une certaine façon, se définit par cet héritage tant à l'égard des pères, qui ont vécu la guerre, qu'à l'égard des petits-fils ou arrière-petits-fils nés à l'époque de la « fin de l'histoire ». C'est ainsi que Martin souligne autant le décalage qui existe entre lui-même, qui a connu les derniers souffles (présentés comme bouffons et pathétiques à la fois) de l'épopée révolutionnaire, et ses parents, qui, eux, ont vécu la tragédie de l'histoire, que l'écart qui le sépare de la nouvelle génération, incarnée dans le roman par la fille de son ami Treize, à qui il raconte son histoire. De la même façon, E. De Luca affirme qu'il se considère comme « fils à part entière de ces parents et de ce siècle » et comme « l'un de ceux qui l'ont fermé », dans la mesure où la génération qui suit la sienne non seulement ne porte plus « l'héritage du siècle où [elle] est née » mais en plus le « refuse<sup>1108</sup> ».

Entre l'action et son oubli, le temps des pères et celui des petits-enfants, la génération des fils se présente comme une héritière et tire de cette situation objective – paralysante, angoissante voire culpabilisante, en tous les cas encombrante – son historicité et peut-être aussi sa tâche spécifique : un travail d'inventaire – dire ce qui a été, combler éventuellement les lacunes du passé ou réparer les omissions – qui serait comme une fidélité au passé, et en

---

<sup>1107</sup> *TP*, p. 35-36.

<sup>1108</sup> Notre traduction d'E. De Luca dans C. Lardo et F. Pierangeli (a cura di), *L'Ultima letteratura : scrittori a « Tor Vergata », interventi ed interviste*. Roma : Vecchiarelli, 1999, p. 64 : « *Io mi sento figlio intero di quei genitori e di questo secolo, e allo stesso modo sento di essere fra quelli che lo hanno chiuso* » ; « *sulla vostra generazione non pesa l'eredità del secolo in cui siete nati ; è un'eredità che rifiutate.* »

même temps un travail de reformulation, dans la perspective d'une transmission aux générations à venir, qui serait comme une promesse.

Notre hypothèse est que cette double attention au passé et à l'avenir, que l'on peut placer sous le signe de la « dette », pour reprendre l'expression de F. Hartog, non seulement caractériserait le rapport de ces écrivains à l'histoire en terme de « présentisme », mais encore pourrait définir une forme d'engagement littéraire authentiquement contemporaine, celle-là même qu'E. Bouju propose de recouvrir sous le terme de « responsabilité », au sens où Emmanuel Lévinas définit ce terme – « la responsabilité est initialement un *pour autrui*<sup>1109</sup> ». Ce « pour autrui », nous pouvons ici le comprendre comme renvoyant à la génération des pères et à celle des petits-enfants, et lui attribuer ainsi une valeur générationnelle et temporelle, la responsabilité au présent de l'écriture s'exerçant aussi bien envers le passé qu'envers l'avenir<sup>1110</sup>.

Les œuvres que nous avons retenues ont en commun de mettre en scène des personnages – et dans la plupart des cas un narrateur – qui sont des héritiers et qui revendiquent cette position à la fois chronologique et morale, en la transformant en posture<sup>1111</sup>. Personnages d'après la fin, les héros de De Luca, Modiano, Rolin et Volodine sont au centre de récits que l'on pourrait, pour reprendre les termes de D. Viart, rassembler sous l'appellation de « romans des fils<sup>1112</sup> » : du moins en ce qui concerne *Tu, mio, Dora Bruder*, *Tigre en papier* et *Lisbonne, dernière marge*.

*Dondog*, de Volodine, et *Tristano meurt*, de Tabucchi rendent quant à eux compte de la position terminale de leur personnage : Tristano est à l'article de la mort, tandis que Dondog, à l'instar de nombreux personnages volodiniens, se meurt dans le temps étrange de « l'après-décès ». De la même façon que dans les romans des fils de notre *corpus*, le narrateur

---

<sup>1109</sup> Cette formule, tirée d'*Autrement qu'être* [1974], est reprise par E. Lévinas dans ses entretiens avec Philippe Nemo : *Ethique et infini*. Paris : Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 2002, p. 92, cité dans E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 16.

<sup>1110</sup> Nous verrons dans la quatrième et dernière partie de notre travail que le lecteur est aussi cet « autre » envers lequel s'exerce la responsabilité de l'écrivain

<sup>1111</sup> Ces œuvres s'inscrivent, sur ce point, dans une tendance largement européenne, comme l'a montré E. Bouju dans le premier chapitre de son essai, « La nuit transfigurée : harmoniques de la disparition ». Analysant plusieurs romans contemporains, français et étrangers qui figurent « la scène d'une remontée dans le passé », il mentionne entre autres, au titre de « ligne de force d'un travail d'écriture plus général », précisément « la formation d'une identité fondée sur la conscience d'un legs, d'un héritage, mais aussi de comptes à rendre, à délivrer. » (*La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 36).

<sup>1112</sup> D. Viart, *Le roman français au vingtième siècle*. Paris : Hachette Supérieur, « Les fondamentaux », 1999, p. 120. D. Viart désigne par cette expression les récits où les narrateurs se présentent comme les dépositaires d'un passé qu'ils n'ont pas connu ou des désirs inaccomplis de leurs ascendants (*Les Champs d'honneur* [1990] de J. Rouaud, par exemple, ou les récits de P. Bergounioux, *L'Orphelin* [1992] ou *La Toussaint* [1994]).



convoque dans ces textes les fantômes du passé, qui occupent une place essentielle dans le récit.

## 4.1 Postures de l'héritier : le roman des fils

### 4.1.1 La dette des pères en héritage : *Tu, mio*, d'Erri De Luca

Le récit d'Erri De Luca, *Tu mio*, est sans doute le texte de notre *corpus* où la question – au double sens de thème et d'interrogation – de l'héritage de l'histoire est posée le plus clairement : d'une part parce qu'elle constitue l'enjeu même de l'œuvre et d'autre part parce qu'elle suscite de la part du narrateur un véritable travail d'enquête. Le récit retrace, à la première personne, l'éducation sentimentale et historique d'un jeune Italien du milieu des années cinquante, venu passer ses vacances sur une île au sud du pays – vraisemblablement Ischia<sup>1113</sup> – où il fait la connaissance d'une jeune fille mystérieuse prénommée Caia. Il apprend qu'elle est juive et devine que ses parents sont morts en déportation. Le garçon part alors à la recherche du passé de la jeune fille et se heurte au silence de la génération précédente qui n'a de cette époque qu'une mémoire amputée : ses parents évoquent les courses aux abris lors des bombardements, l'entrée des Américains à Naples, mais se déroberent aux questions plus douloureuses. Pas un mot sur les déportations et la Shoah, dont l'adolescent apprend l'existence dans les livres auxquels l'ont renvoyé ses parents exaspérés<sup>1114</sup>.

À l'amnésie volontaire de la génération des pères, dont témoignent les parents, l'oncle, ainsi que l'ensemble des habitants de l'île qui s'échinent à apprendre quelques mots de la langue de Goethe afin de commercer avec des touristes dont ils préfèrent oublier le passé, s'oppose ainsi la soif de connaissance du jeune narrateur. Celle-ci fait de lui le réceptacle idéal de l'âme du père de Caia, mort dans les camps, et c'est à une véritable « possession » du

---

<sup>1113</sup> De fait, le nom de l'île n'est jamais cité, mais plusieurs indices nous laissent penser qu'il s'agit d'Ischia : une île à proximité de Naples, qui abrite une ville du nom de « Forio » et un château aragonais.

<sup>1114</sup> *T,M*, trad. fr., p. 19 : « Mes questions devaient avoir un air de reproche dont je n'arrive pas à me souvenir, car, à bout de patience, ils m'offrirent en réponse leur bibliothèque : voilà l'histoire, elle est écrite là, lis tant que tu veux mais laisse-nous en paix, nous n'avons plus envie de remettre à jour ces souffrances. » / *T,M*, p. 17 : « *Nelle mie domande ci doveva essere un'insistenza che non riesco a ricordare, se spazientiti risposero con la biblioteca : ecco la storia, è scritta lì, leggine quanto vuoi ma lasciaci in pace, non abbiamo più voglia di rimettere a giorno quelle pene.* »

narrateur par le fantôme de la victime que l'on assiste au cours de ce roman qui mêle histoire et surnaturel. La figure paternelle, dédoublée, est alors à l'origine d'un héritage également double : si le père de Caia, en entrant dans le corps du narrateur, lui a transmis l'héritage des victimes, son propre père lui a légué le sentiment d'une dette impayée, le remords d'un geste non-accompli : « Je ne savais pas quoi faire pour résister au mal. Je l'ai su après et encore je ne peux parier que j'aurais agi en conséquence. J'habitais Rome, je savais que rue Tasso on torturait des résistants. Je ne suis jamais passé du côté de cette rue<sup>1115</sup> », confie le père du narrateur (133).

Questionné, en partie révélé, ce double héritage est perçu par le jeune homme comme une responsabilité à assumer, ou, plus exactement, comme une dette qu'il lui revient de payer. À Caia sur le point de partir à la fin du livre, il dit mentalement ceci : « J'hérite de ton deuil ainsi que du geste qu'un autre père ne fit pas en son temps. J'hérite de sa dette, un feu entre les mains d'un fils<sup>1116</sup> » (122). Cet héritage appelle donc une réponse qui prendra la forme d'un acte de vengeance contre les anciens bourreaux, les touristes allemands qui, sous les yeux de Caia et du narrateur, ont un soir entonné l'hymne SS. « Toi, Hàièle [nom complet de Caia], tu m'as appelé tate [« père » en hébreu], voilà, je l'accepte, demain, quand il fera nuit, je serai ton tate et je brûlerai tes persécuteurs<sup>1117</sup> » (122). La décision est donc prise de mettre le feu à la pension où logent les touristes allemands.

Sans doute, ce geste est vain et n'effacera rien des horreurs de l'histoire : « Je courais au gré du vent, rapide, léger [...] et derrière moi explosait un feu qui ne pouvait corriger le passé<sup>1118</sup> », reconnaît le narrateur (140). Mais il constitue une étape essentielle – littéralement un baptême du feu – dans le cheminement personnel du jeune homme, qui le fait accéder à la conscience d'être-au-monde et lui révèle plus précisément son être-dans-le-temps, son historicité : « j'ai grandi derrière ta douleur, mais avant de te rencontrer j'ai passé un an à demander aux livres en quel siècle je vivais et sur quelle terre je mettais les pieds. [...] Tu as

---

<sup>1115</sup> *T,M*, p. 109 : « *Io non sapevo cosa fare per contrastare il male. L'ho saputo dopo e ancora non so scommettere che avrei agito di conseguenza. Abitavo a Roma, sapevo che a via Tasso torturavano i partigiani. Non sono mai passato vicino a quella via.* »

<sup>1116</sup> *Ibid.*, p. 100 : « *Eredito il tuo lutto insieme al gesto che un altro padre non fece nel suo tempo. Eredito il suo debito, un fuoco in mano a un figlio.* »

<sup>1117</sup> *Ibid.* : « *Tu Hàièle mi hai chiamato tate, ecco io lo accetto, domani notte sarò il tuo tate e brucierò i tuoi persecutori.* »

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 114 : « *correvo a favore di vento, svelto leggero [...] e dietro di me esplodeva un fuoco che non poteva correggere il passato.* »

fait pousser une autre enveloppe sous la mienne, tu m'as donné une entrée dans le monde en me déclarant tien<sup>1119</sup> », reconnaît-il dans son discours adressé à Caia absente (122).

Plus précisément, ce geste de transgression désigne une façon d'être à l'histoire placée sous le signe de la révolte et de la violence : « Je dois terminer mon été, celui qui m'a démoli le portrait. Je quitterai bientôt ma famille, ma ville, je renoncerai aux études, je ferai n'importe quel métier. Cet été, tu m'as affranchi. [...] Je me vois dans un lointain, dans une foule qui ne sera pas une fête. Je me vois là-bas, tout seul. Des mots de révolte se profilent, plus aveuglants que le vent<sup>1120</sup> » (125). Se dessine ainsi un avenir que le lecteur familier de De Luca pourrait facilement identifier aux années de militantisme de l'auteur – et des narrateurs et personnages de ses autres romans<sup>1121</sup> – au sein du groupe d'extrême gauche « Lotta Continua » durant les années de plomb<sup>1122</sup>.

Une telle identification est d'autant plus légitime, semble-t-il, que l'expérience du narrateur de la fiction présente de nombreux traits communs avec celle de l'auteur, qui ne cesse de revenir, dans ses écrits autobiographiques ou à l'occasion d'entretiens, sur son sentiment de dette à l'égard du passé et sur le caractère déterminant de ce dernier concernant ses choix politiques ultérieurs. À l'« excitation d'urgence à répondre<sup>1123</sup> » (110) que manifeste le jeune homme – dont le nom n'est du reste jamais cité, ce qui renforce le doute quant au caractère autobiographique ou fictif du récit – font directement écho les propos de l'auteur : « l'héritage que j'ai reçu de mon père est un sentiment d'impuissance face à l'impossibilité d'avoir été responsable de cette histoire : ma génération est celle de la réponse<sup>1124</sup> »; « nous enracinions notre âge sur les ruines du leur [celui des pères]. Nous étions

---

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p. 100 : « sono cresciuto dietro al tuo dolore, ma prima d'incontrarti ho passato un anno a chiedere ai libri in che secolo stavo e su che terra mettevo i piedi. [...] Mi hai fatto crescere un'altra buccia sopra la mia, mi hai dato ingresso al mondo chiamandomi tuo. »

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 102 : « Io devo finire la mia estate, quella che mi ha cambiato i connotati. Me ne andrò presto di casa, di città, rinuncerò ai studi, farò qualunque mestiere. In questa estate tu mi hai affrancato. [...] Mi vedo lagggiù, in una folla che non sarà in festa. Mi vedo lagggiù solo. Si formano parole di rivolta che accecano più di questo vento. »

<sup>1121</sup> On pense notamment au personnage de l'assassin dans *Aceto, arcobaleno* [1995] [*Acide, arc-en-ciel*. Trad. de l'italien par D. Valin. Paris : Rivages, « Rivages poche / Bibliothèque étrangère », 1996] et au narrateur de *Tre Cavalli* [1999] [*Trois chevaux*. Trad. de l'italien par D. Valin. Paris : Gallimard, Folio, 2002].

<sup>1122</sup> E. De Luca quitta à dix-huit ans, en 1968, le domicile familial pour rejoindre le mouvement d'extrême gauche « Lotta Continua », où il militera à plein temps pendant plusieurs années. Quand le mouvement fut dissout en 1976, E. De Luca devint ouvrier, notamment chez Fiat, avant d'abandonner la lutte politique et de commencer à travailler comme maçon, en France et en Afrique. Son premier livre, *Non ora, non qui* [*Une fois, un jour*] fut publié en Italie en 1989.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, p. 90 : « subbuglio di urgenza a rispondere ».

<sup>1124</sup> Notre traduction d'E. De Luca, dans C. Lardo e F. Pierangeli (a cura di.), *L'ultima lettera*, op. cit., p. 64 : « L'eredità che ho avuto da mio padre è un sentimento d'impotenza di fronte all'impossibilità di esser stato responsabile di quella storia : la mia generazione è la generazione della risposta. »

fils pour cela : pour assumer leurs torts, leurs faiblesses et en tenter le rachat. On ne se sent vraiment héritier que d'une dette<sup>1125</sup> ». On ne saurait non plus manquer de mettre en parallèle les deux « éducations sentimentales » de l'auteur et du narrateur de *Tu mio* :

Mon éducation sentimentale s'est faite à partir des livres, qui relataient les exterminations, et de la honte qui, peut-être pour la première fois dans l'histoire, retombait inéluctablement sur les générations suivantes. Les fautes des pères, de nos pauvres pères contemporains de ces infamies, retombaient sur nous. C'est ce que je ressentais. Telle est l'éducation sentimentale que j'aie eue et qui m'a poussé, les années suivantes, à répondre à l'appel de rue de ma génération<sup>1126</sup>.

L'héritage de la Seconde Guerre mondiale a donc pesé sur cette génération qui s'est ensuite investie dans la lutte politique – en l'occurrence aux côtés des mouvements d'extrême gauche – pour, selon De Luca, achever une histoire commencée un siècle plus tôt. Être un fils implique alors, outre l'idée d'arriver « après », celle d'arriver « en dernier », à la fin d'une histoire qu'il faut conclure, comme le constate l'écrivain cinquante ans après la guerre et vingt ans après avoir renoncé à la lutte politique : « aujourd'hui je sais [...] que notre génération n'était pas appelée à inaugurer quoi que ce soit. Nous avons fait partie d'un exorde. Notre tendance communiste fut l'assignation à une tâche entreprise un siècle plus tôt et qui devait être épuisée par nous. Nous étions au monde pour terminer une œuvre, sceller un siècle visionnaire [...]. Nous n'avons donc jamais été jeunes, même pas à vingt ans<sup>1127</sup> ».

---

<sup>1125</sup> E. De Luca, *Alzaia* [1997]. Trad. de l'italien par D. Valin. Paris : Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », « Générations » [p. 83-84], p. 84.

<sup>1126</sup> E. De Luca, *Essais de réponse [Altre prove di risposta]*, 2000]. Trad. de l'italien par D. Valin. Paris : Gallimard, « Arcades », 2005.

<sup>1127</sup> Notre traduction d'E. De Luca, E. De Luca et A. Bolaffi, *Come noi fantasmi : lettere sull'anno sessantottesimo del secolo tra due che erano giovani in tempo*. Milano : Passagi Bompiani, 1998, p. 21 : « Ora so [...] che la nostra gioventù non andava a inaugurare niente. Noi siamo stati parte di un esordio. La nostra tendenza comunista fu l'iscrizione a un compito già intrapreso dal secolo che doveva essere esaurito da noi. Si era al mondo per terminare un'opera, sigillare un secolo visionario [...] Non siamo stati perciò giovani nemmeno a vent'anni. »

#### 4.1.2 Le militantisme révolutionnaire ou la révolte des fils : *Tigre en papier* d'Olivier Rolin et *Lisbonne, dernière marge* d'Antoine Volodine

E. De Luca n'est pas le seul à établir un lien étroit entre l'héritage des pères et l'engagement militant des fils. O. Rolin, dans *Tigre en papier* et A. Volodine, dans *Lisbonne, dernière marge*, mettent en scène une filiation semblable.

Martin, le narrateur quinquagénaire du roman de Rolin, affirme dès la première page qu'il a « tété avec le lait de [sa] mère » « la mélancolie historique » (9). La figure ambiguë du père, résistant de la première heure, puis « militaire colonialiste » (65) mort en Indochine, hante le récit du narrateur, pourtant consacré à l'évocation de sa jeunesse militante dans un mouvement maoïste aux côtés de Treize, le père défunt de Marie. Les deux personnages sont engagés dans une même quête du père et tout se passe comme si, dans son effort pour faire comprendre à Marie la vie, et donc la personnalité de Treize, le narrateur se voyait contraint de revenir au temps originel de la génération précédente, ce temps de l'héroïsme dont il ne reste aujourd'hui plus rien. À maintes reprises en effet Martin insiste sur la continuité entre sa génération et celle de son père par opposition à la discontinuité qu'il observe entre sa propre génération et la suivante, incarnée par Marie.

À l'instar de De Luca, Rolin a donné beaucoup de lui-même au personnage de Martin, et notamment son expérience de militant dans la Gauche prolétarienne, groupe révolutionnaire issu des mouvements étudiants de 1968<sup>1128</sup>. Et comme l'écrivain italien, Martin/Rolin insiste sur la position « terminale » qu'il a occupé dans une histoire qu'il place explicitement sous le signe des « grands récits » (95) : récits de la littérature héroïque (*L'Illiade*, 60), d'aventures révolutionnaires (*Quatre-Vingt-Treize*, 95), mais aussi sans doute les « méta-récits » auxquels fait référence J.-F. Lyotard et qui transmettaient un souffle épique à l'histoire. « Ce que je crois », dit Martin à Marie, « c'est qu'on a été la dernière génération à rêver d'héroïsme. Maintenant, ça vous paraît bon pour les cloches, et à vrai dire vous ne voyez même plus ce que ça veut dire, je sais. Mais le monde n'a pas toujours été si ennemi du romantique » (171).

Si le narrateur considère le « rejet de l'héroïsme » comme « une des choses dégradantes, une des choses désespérantes de ce temps » et en fait le symbole d'une époque

---

<sup>1128</sup> Rappelons que la stratégie de la Gauche prolétarienne (GP) n'était pas de déstabiliser l'État par des actes sanglants, mais d'entraîner la classe ouvrière vers la révolution par l'exemple d'une violence symbolique. On pourra se reporter, pour une présentation détaillée de l'histoire de la GP à l'ouvrage d'H. Hamon et P. Rotman, *Génération*. Paris : Seuil, 1987.

qui, plus encore qu'avoir rompu, ne comprend pas l'époque précédente (« vous ne voyez même plus ce que ça veut dire », 102), il n'identifie pas pour autant sa génération à celle des pères. Le récit rétrospectif de ses activités révolutionnaires, de ses « aventures picaro-métaphysiques » (90)<sup>1129</sup> semble plutôt vouloir illustrer la célèbre phrase de Marx selon laquelle l'histoire surgit « la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce<sup>1130</sup> » : se référant aux modèles du passé, les jeunes maoïstes de 1968, dit Martin, se voyaient « volontiers comme résistants, ou aussi bien en “Marie-Louise”, ces jeunes conscrits de 1814 qui pensaient sans doute défendre les ruines de la Révolution contre l'armée lugubre des rois » (28). Jouant à faire la révolution, comme on jouerait dans un film<sup>1131</sup>, ils ne sont promis qu'à des « destins de Pieds Nickelés. La tragédie se répète en comédie, et à trop vouloir du drame on écope d'une farce » (173).

Mais c'est bien cette farce, ou plutôt l'impossibilité de jouer une tragédie, qui constitue le drame des fils : « nés trop tard dans un siècle trop vieux », pour reprendre Alfred de Musset, dont les *Confessions d'un enfant du siècle* expriment cette « mélancolie historique » citée dès la première page de *Tigre en papier*, ces derniers vivent dans le souvenir d'un héroïsme qui n'est plus, sans pouvoir se résoudre à envisager un autre rapport à l'histoire et au monde. Lorsque l'organisation à laquelle ils appartiennent se dissout au début des années 1980, Martin et Treize ne croient plus en la possibilité d'une révolution quelconque et sont renvoyés au vide de leur existence : « Nos croyances étaient en ruines, mais c'étaient des ruines très encombrantes, sur lesquelles rien n'avait repoussé, rien n'avait été reconstruit » (260).

Témoins de l'effondrement d'un monde et d'une histoire qui leur avait été transmise par les pères comme seule possible, les fils paient ici encore pour leurs ascendants, mais d'une autre façon que dans le récit de De Luca. Certes, Martin souligne le lien qui pouvait exister entre la honte de la défaite de juin 40, de la Collaboration, transmise par les pères à leurs fils qui n'en étaient pas responsables<sup>1132</sup>, et l'engagement enthousiaste dans la lutte

---

<sup>1129</sup> Martin fait du reste une allusion aux personnages picaresques de *Don Quichotte*, TP, p. 28 : « [...] nous étions peut-être les derniers – oui, nous, tout ridicules qu'on était, mi-don Quichottes, mi-Sanchos – à nous intéresser à l'éternité. »

<sup>1130</sup> K. Marx, *Le Dix-huit brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* [1852]. Trad. de l'allemand par G. Cornillet. Paris : Éditions Sociales, « Essentiel », 1992, p. 69 : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les événements et personnages de l'histoire mondiale surgissent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. »

<sup>1131</sup> TP, p. 13 : « Vous n'alliez plus au cinéma, alors, la Révolution n'avait pas de temps à perdre à ces farces et attrapes, mais vous viviez comme dans un film, un polar à petit budget. »

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 139-140 : « le rêve que ce cinglé [Angelo] poursuivait, c'était peut-être celui que les plus inquiets, les plus exigeants de notre génération, née juste après la guerre, avaient cherché sans le savoir (ou bien, le

révolutionnaire. « Naître juste après Vichy, tu sais, ça donne des envies d'épopée... » dit le narrateur à Marie (172). Mais il reproche surtout aux pères d'avoir légué à leurs descendants un héritage « sans testament », pour reprendre une expression de René Char dans *Les Feuilles d'Hypnos*<sup>1133</sup> : autrement dit, un héritage dont l'application ou l'usage ne sont pas définis à l'avance, et dont finalement l'on ne pourrait bénéficier. Un héritage mort-né, en quelque sorte, non viable, et c'est bien en ce sens que l'on peut comprendre ce passage où le narrateur associe symboliquement l'échec de la farce révolutionnaire à l'héritage de mort légué par son père :

On hérite de la mort, on n'y peut rien, on voudrait pouvoir le refuser, cet héritage dont on sent qu'il va vous empoisonner la vie, mais on ne le peut pas [...]. Mais tu te demandes vaguement [Martin parle de lui à la deuxième personne] si ce n'est pas tout de même à cause de cette mort absurde dont tu as hérité, que tu n'as pas pu refuser, dans laquelle tu es pour ainsi dire né, que tu te trouves à présent (autrefois) assis dans une Citroën blanche volée à griller des Gauloises, attendant une émission-pirate qui ne vient pas (65).

A. Volodine, dans *Lisbonne, dernière marge*, présente lui aussi une figure de révolutionnaire qui a échoué. Le point de vue adopté, comme dans le roman de Rolin, est celui d'après la fin, Ingrid Vogel étant l'une des rares survivantes de la FAR (Fraction Armée Rouge<sup>1134</sup>), réfugiée à Lisbonne pour échapper à la police allemande. Avec l'aide de Kurt Wellekind, membre du *Sicherheitsgruppe* (police anti-terroriste) tombé amoureux de sa proie, elle s'apprête à partir pour l'Asie, où elle espère se faire oublier. Elle souhaite écrire là-bas un livre qui relaterait son expérience révolutionnaire, et le lecteur de *Lisbonne, dernière marge* est aussi celui du livre fantasmé du personnage, intitulé « Quelques détails sur l'âme des faussaires ».

Ce que figure l'auteur par le relais de son personnage qui est aussi un écrivain, c'est précisément une posture d'héritier, et d'héritier problématique : dans un long passage, Ingrid rappelle à Kurt que le terrorisme des années 1960 et 1970 est né de la révolte des fils et des

---

sachant, sans se l'avouer) : que juin 40 et tout ce qui s'ensuivait n'aient pas eu lieu, toutes ces saloperies dont on avait honte sans en être responsables, qui étaient comme une putréfaction, une gangrène dans le corps de la France. »

<sup>1133</sup> R. Char, *Feuilles d'Hypnos*. Paris, Gallimard, 1946, [62], p. 34 : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. »

<sup>1134</sup> La FAR, comme la Gauche prolétarienne en France et les Brigades Rouges en Italie, est un groupe révolutionnaire né au lendemain des événements de 1968. L'organisation allemande se distingue des deux autres par l'usage immédiat et systématique de la violence, attaquant des banques pour son financement et revendiquant des attentats à la bombe dès 1970 (les Brigades Rouges attendront 1972 pour accomplir des actions meurtrières et la Gauche prolétarienne se livra essentiellement à une violence symbolique). Pour une analyse détaillée de la FAR, on peut se reporter à L. Debray et A. Steiner, *La Fraction armée rouge : guérilla urbaine en Europe occidentale*. Paris : L'Échappée, 2006.

filles contre leurs parents, contre le silence des parents concernant un passé de sang et d'injustice<sup>1135</sup>. Comme dans *Tu, mio* et *Tigre en papier*, la lutte révolutionnaire naît de la défaillance du processus de transmission d'une génération à l'autre : si dans *Tigre en papier*, le narrateur hérite d'une histoire omniprésente, envahissante, qui le pousse à s'engager pour « une cause déjà perdue » (28), c'est au contraire d'une amnésie volontaire, d'un refoulement, voire d'une dénégation qu'héritent les personnages de De Luca et de Volodine, comme le montre cet extrait de *Lisbonne, dernière marge* :

[...] notre enfance était bercée par le caquetage des machines à coudre les cicatrices, et l'on entendait les hitlériens sanguins et consanguins extirper de leur code génétique et de leur mémoire et de leur chair intime, amollie déjà par la sociale-démocratie et la bière, toute trace de compromission avec le passé [...] et soudain [oncles et pères ] ignoraient s'ils avaient ou non ignoré l'existence des camps de la mort, soudain le mot extermination et solution finale résonnaient comme des vocables inconnus et à la rigueur bizarres et fortement étrangers à leurs oreilles, et ils nièrent avoir parcouru l'Europe en bottes bien cirées puis avoir reculé en colonnes affreuses, souillées de poussière et de gangrène, ils nièrent tout cela et soudain, alors que nous étions à peine dégagés de nos langes, nous apprenions qu'il n'y avait rien eu de spécial dans nos villes, qu'il ne s'était rien produit de spectaculaire dans nos capitales qui empestaient encore le brûlé de la déroute et de l'écroulement, non mais qui vous a raconté cette bêtise ? (77-79).

Ingrid transpose avec force l'idée d'une absence de transmission entre les générations dans le livre qu'elle rêve d'écrire, un récit fantastique, crypté, où elle imagine que les adultes ignorent tout du secret de leur naissance, n'ayant aucun souvenir d'enfance et n'ayant jamais été au contact d'enfants, dont on dit qu'ils sont élevés dans des « communes éducatives » :

Les adultes que nous sommes (écrivains, critiques, artistes, policiers, sociaux-démocrates, techniciens, ouvriers et ouvrières) ne savent pas retrouver leurs souvenirs d'enfance. Mais ce n'est pas parce que le pont a été coupé de manière radicale, à la fin de notre dressage dans les communes éducatives ; c'est parce qu'il n'y a jamais eu de pont.  
Il n'y a jamais eu de pont. Nous n'avons jamais franchi la rivière qui sépare l'enfance de l'âge adulte. Nous n'avons pas été enfants (88-89).

Si l'on fait de l'enfance la métaphore du passé et des souvenirs d'enfance sur le plan individuel l'équivalent de la mémoire collective, si l'on associe les « communautés éducatives » aux vérités professées par l'histoire officielle, on comprend alors que ce que dénonce Ingrid, c'est autant l'occultation que la déformation de l'histoire. C'est de cette blessure infligée au passé que serait issue la violence des enfants d'après-guerre, la lutte

---

<sup>1135</sup> LDM, p. 77-82.



contre le capitalisme étant alors à comprendre non seulement dans une perspective idéologique, mais aussi dans une perspective aléthique, comme la défense de la vérité contre la fiction, inventée au lendemain de la guerre, d'un ordre de la société éternel, et, donc intouchable : « nous apprenions que l'on ne reconstruisait rien, que tout avait toujours été comme cela, démocrate-chrétien et atlantiste et social-démocrate », souligne Ingrid (79).

Dans *Tu, mio, Tigre en papier* et *Lisbonne, dernière marge*, les fils rebelles entretiennent des rapports d'opposition, de révolte, à l'encontre des pères et font de l'héritage l'enjeu d'un conflit générationnel : l'adolescent de *Tu, mio* veut accomplir ce que le père n'a pu faire par le biais d'un acte destructeur mais faussement régénérateur (le narrateur juge *a posteriori* ce geste inutile, soulignant le fait qu'il ne corrigera pas plus le passé qu'il ne changera l'avenir) ; le narrateur de *Tigre en papier* cherche à échapper à l'emprise du père en l'égalant de façon anachronique, à une époque où il n'y a plus de place, du moins en France, pour la tragédie ; Ingrid se dresse contre le mensonge des pères qui ont engendré des enfants « sans mémoire » (81) et, partant, sans origines, sans identité. En revanche, ce n'est pas dans l'opposition que le narrateur de *Dora Bruder* noue son rapport avec la génération précédente : en cherchant à retrouver la trace de Dora, jeune fille juive déportée en 1942, Patrick Modiano exprime sa solidarité avec les victimes et choisit d'hériter, non de leurs fautes ou de leur héroïsme anachronique, mais de leurs souffrances.

#### 4.1.3 L'héritage des souffrances du passé : *Dora Bruder*, de Patrick Modiano

La fascination quasi obsessionnelle qu'exerce la période de l'Occupation sur Modiano est connue et couvre une grande partie de sa création littéraire, inaugurée en 1968 avec le roman *La Place de l'Étoile*. Dans *Livret de famille*, l'écrivain reconnaît qu'il est « imprégné de l'odeur vénéneuse » d'une époque qu'il n'a pas connue, mais qui constitue le « terreau » dont il est issu<sup>1136</sup>.

L'Occupation est plus particulièrement au centre de six récits, qui forment comme un diptyque<sup>1137</sup> : *La Place de l'Étoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969), *Les Boulevards de ceinture* (1972) sont les premiers romans d'un jeune écrivain qui semble confronté au

---

<sup>1136</sup> P. Modiano, *Livret de famille*. Paris : Gallimard, 1977 p. 169.

<sup>1137</sup> Pour une étude détaillée de la figuration de l'Occupation dans l'œuvre de P. Modiano, nous renvoyons à l'ouvrage de B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris : L'Harmattan, 1999.

paradoxe douloureux de vouloir trouver une identité, une filiation – la figure du père, réelle ou fantasmée, est omniprésente dans ces livres – dans cette période éminemment trouble, au double sens de sombre et de confuse. Quête traumatisante du passé et rejet de l'identification impossible nourrissent ces premières œuvres qui trahissent une fascination mêlée de répulsion pour les collaborateurs du régime de Vichy. L'intérêt, ou plutôt la curiosité, presque malade, de l'écrivain se tourne plus particulièrement vers ces individus sans grande envergure, opportunistes sans scrupule qui profitèrent de la confusion de l'époque pour se livrer au marché noir, largement alimenté par le trafic des biens abandonnés par les Juifs déportés<sup>1138</sup>. Au moment où les jeunes gens de sa génération – Olivier Rolin, Erri De Luca ou « Ingrid Vogel » – veulent rompre avec les pères, Modiano se met en quête du père absent et des années qui ont précédé sa naissance<sup>1139</sup>. « Dans la vie, ce n'est pas l'avenir qui compte, c'est le passé », lit-on dans *Rue des boutiques obscures*<sup>1140</sup>.

Avec *Voyage de noces* (1990), *Fleurs de ruine* (1991) et *Dora Bruder* (1997), Modiano revient aux sources de son œuvre, mais d'une façon nouvelle : délaissant le tableau d'une atmosphère générale de corruption et de dégénérescence, n'accordant plus à la question de son identité personnelle une place aussi cruciale que dans la première trilogie, il concentre ses récits sur les victimes du régime de Vichy. C'est ainsi que *Voyage de noces* évoque la figure d'Ingrid Theyrsen, jeune fille juive qui a fugué pour échapper aux rafles et qui a trouvé refuge avec son ami Rigaud dans une Côte d'Azur fantomatique, zone prétendue libre où l'on ne peut vivre qu'à condition de « faire semblant d'être morts<sup>1141</sup> ». Le narrateur, Jean, qui a connu Ingrid dans les années 1960, cherche, près de trente plus tard, à reconstituer la vie de cette femme, interrogeant ceux qui l'ont connue et revenant sur les lieux qu'elle a parcourus ou habités.

Six ans plus tard, avec *Dora Bruder*, l'écrivain renoue avec la forme de l'investigation, mais dans une perspective qui n'est plus de l'ordre de la (pure) fiction : le

---

<sup>1138</sup> On pense par exemple au troisième roman de P. Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, où sont mis en scène des collaborateurs qui, enrichis par le marché noir, mènent une vie dissolue dans un village des environs de Paris. Ce sont des êtres petits, cyniques et désespérés, qui versent dans l'antisémitisme prétendu intellectuel (l'un d'entre eux tient une feuille de choux ordurière), et auxquels se trouve mêlé, pour d'obscures raisons, le père du narrateur, qui est juif.

<sup>1139</sup> P. Modiano a lui-même évoqué sur ce qui le séparait à l'époque des insurgés de 1968 : « Comment aurais-je pu “en être” ? On se révoltait contre la famille, je n'en ai pas ; contre l'Université, je ne l'ai guère fréquentée ; contre la société et le système, j'en fais si peu partie. » (*Le Point*, n°537, 3 janvier 1983, cité dans B. Doucey, « *Dora Bruder* » de Patrick Modiano. Paris : Gallimard, « La bibliothèque Gallimard », 2004, p. 12).

<sup>1140</sup> P. Modiano, *Rue des boutiques obscures*. Paris : Gallimard, 1978, p. 149.

<sup>1141</sup> P. Modiano, *Voyage de noces*. Paris : Gallimard, p. 84.

narrateur, qui pourrait bien se confondre ici avec l'auteur<sup>1142</sup>, cherche à retrouver la trace de Dora Bruder, jeune fille juive de quinze ans qui a réellement existé<sup>1143</sup> et dont la fugue avait poussé les parents à publier un avis de recherche dans *Paris-Soir*, le 31 décembre 1941. Dans ce texte, l'écrivain rompt avec la mise à distance de l'histoire à laquelle il se livrait dans la première trilogie (au moyen de l'euphémisation, du brouillage des repères chronologiques, ou encore de la dérision et de l'humour) pour adopter un ton grave et, pour reprendre une heureuse expression de Baptiste Roux, « adulte<sup>1144</sup> » afin d'évoquer le martyr subi par les juifs.

L'adjectif « adulte », nous semble important, car il renvoie à un âge, celui de la maturité, qui est singulièrement absent dans les autres romans des fils que nous avons étudié : si *Tu mio* raconte le passage de l'enfance à l'adolescence du narrateur et s'ouvre sur un avenir de rébellion, Martin souligne le refus qui était le sien, et celui de toute sa génération, de grandir, la Révolution étant étroitement liée à l'idée d'une jeunesse du monde<sup>1145</sup> ; quant à Ingrid, elle associe, comme on l'a vu, le choix de l'action terroriste à la révolte contre les pères et leur autorité fondée sur le mensonge.

Or le narrateur de *Dora Bruder* n'est plus un jeune homme en conflit avec l'histoire comme il l'était du temps de *La Place de l'Étoile* : à cette époque, comme il le rapporte dans *Dora Bruder*, il « prenait à son compte le malaise [de son père] pendant l'Occupation » et cherchait à « répondre » aux antisémites qui avaient blessé son père (72). Animé de cette « urgence à répondre » qui caractérise l'adolescent de *Tu, mio*, il sait, comme le narrateur du récit italien, qu'il arrivait trop tard : « Je sens bien aujourd'hui la naïveté enfantine de mon projet [...]. Oui, malheureusement j'arrivais trop tard » (73). Mais contrairement à De Luca qui met en scène la réponse hâtive d'un jeune homme à l'histoire, Modiano privilégie dans *Dora Bruder* le lent travail d'enquête<sup>1146</sup> qui vise à rendre la vie aux disparus de l'histoire.

---

<sup>1142</sup> On peut relever dans le récit la présence de nombreux éléments autobiographiques, identifiés comme tels dans *Pedigree* (2005), l'autobiographie partielle de l'auteur : la séparation des parents de l'écrivain, l'épisode du « panier à salade », lorsque le père de P. Modiano porte plainte contre son fils et le mène au commissariat du VI<sup>ème</sup> arrondissement, la mention de l'appartement où il a vécu, enfant, avec sa famille quai Conti, etc. L'écrivain nomme en outre deux de ses livres, *Place de l'Étoile* et *Voyage de noces*.

<sup>1143</sup> On sait en effet que le nom de Dora Bruder figure dans la liste des déportés établie par S. Klarsfeld dans *La Shoah en France, 4. Mémorial des enfants juifs déportés de France* [Paris : Fayard, 1994, 2<sup>ème</sup> éd. 2001].

<sup>1144</sup> B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano, op. cit.*, p. 299.

<sup>1145</sup> *TP*, p. 244 : « Une Révolution, c'était la revanche des morveux : le peuple, cet éternel enfant, irresponsable, irréfléchi, mal élevé, rejetait l'autorité des maîtres, des "grandes personnes". C'est pour ça que Gavroche reste plus vivant que Lénine. »

<sup>1146</sup> *DB*, p. 16 : « J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date exacte de sa naissance [Dora] : 25 février 1926. Et deux ans ont été encore nécessaires pour connaître le lieu de cette naissance : Paris, XII<sup>ème</sup> arrondissement. Mais je suis patient. Je peux rester des heures sous la pluie ». On peut souligner, outre l'opposition entre la

C'est que l'héritage d'un passé douloureux confère aux fils une responsabilité qui n'est pas tout à fait la même selon les deux auteurs. Dans les deux cas, les héritiers ont bien le sentiment d'avoir une dette à l'égard de l'histoire. Mais s'il s'agit essentiellement pour De Luca de régler des comptes que les parents n'ont pas payés, Modiano s'estime en revanche redevable à ceux qui ont épuisé toutes les souffrances possibles pour permettre aux générations à venir de vivre heureuses. Évoquant le destin tragique d'écrivains, connus ou non, morts pendant la Seconde Guerre (Friedo Lampe, Roger Gilbert-Lecomte, Albert Sciaky, dit « le Zébu », Robert Desnos), le narrateur de *Dora Bruder* dit en effet ceci : « Ainsi, dans l'appartement où [Maurice] Sachs se livrait à ses trafics d'or, et, où, plus tard, mon père se cachait sous une fausse identité, "le Zébu" avait occupé ma chambre d'enfant. D'autres, comme lui, juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines, pour nous permettre de n'éprouver que des petits chagrins » (101).

Autrement dit, il ne s'agit pas d'accuser les pères, mais bien de reconnaître ceux qui, dans cette génération, ont été des victimes, et de leur rendre hommage. On assiste du reste ici à une sorte de réhabilitation de la figure paternelle, souvent malmenée dans les autres textes de Modiano, ou du moins à une pacification des rapports entre le père et le fils, qui coïncide précisément avec le mouvement d'identification du père comme victime. À l'instar de Dora qui a fugué ou encore d'Hena, arrêtée pour avoir cambriolé un appartement avant de quitter la France pour « échapper aux menaces qui pesaient sur sa vie », le père du narrateur a tenté de survivre alors qu'on lui imposait un « statut de pestiféré » (119) et c'est bien cela qui est admirable pour son fils :

Hena : je l'appellerai par son prénom. Elle avait dix-neuf ans. [...] Je me sens solidaire de son cambriolage. Mon père aussi, en 1942, avec des complices, avait pillé les stocks de roulement de la société SFK avenue de la Grande-Armée, et ils avaient chargé la marchandise sur des camions, pour l'apporter jusqu'à leur officine de marché noir, avenue Hoche. Les ordonnances allemandes, les lois de Vichy, les articles de journaux ne leur accordaient qu'un statut de pestiférés et de droit commun, alors il était légitime qu'ils se conduisent comme des hors-la-loi afin de survivre. C'est leur honneur. Et je les aime pour ça (119).

---

patience du narrateur modianien et l'impatience du narrateur de De Luca, celle qui sépare le « feu » de la vengeance qui brûle le narrateur de *Tu, mio*, et qui l'amène du reste à incendier la pension où logent les touristes allemands, et l'image de la pluie, qui renvoie peut-être aux larmes de la compassion, jamais mentionnées dans ce récit au ton délibérément sobre, mais d'autant plus perceptibles qu'elles sont étouffées.

Le narrateur se reconnaît donc « solidaire » des souffrances du passé et ce rapport à l'histoire des pères placé sous le signe de la compassion – et non de la colère, comme dans *Tu, mio* et *Lisbonne, dernière marge*, ou de la nostalgie, comme dans *Tigre en papier* – fait la spécificité de la posture de l'héritier modianien.

## 4.2 Des récits de fantômes

### 4.2.1 Les rescapés de la Révolution

Qu'ils revendiquent ou non leur position d'héritier, les narrateurs et personnages de nos œuvres évoquent tous un monde disparu ou sur le point de disparaître. Dans *Lisbonne, dernière marge*, *Dondog* et *Tigre en papier*, nous avons affaire à des personnages qui portent le deuil de leurs années de militantisme et, plus généralement, de l'utopie révolutionnaire. Ils sont les derniers rescapés d'une idéologie et, pourrions-nous ajouter, du régime moderne d'historicité qui sous-tendait leur engagement politique. Ce régime était caractérisé, rappelons-le, non seulement par l'orientation vers le futur, mais aussi par la conception de l'histoire comme processus et lieu de réalisation, d'accomplissement, de l'action humaine.

Or, pour Martin, le narrateur de *Tigre en papier*, c'est bien le « sens de l'histoire », et avec lui la notion de collectivité, qu'a perdu la nouvelle génération, noyée dans un présent individualiste, sans mémoire et sans avenir, présenté d'une façon provocatrice qui frôle parfois la caricature : « il doit y avoir un rapport », dit-il à la fille de Treize, « entre votre culte naïf du bonheur individuel, à vous autres les ultra-modernes, et le fait que vous soyez si foutrement ignorants de ce que c'est l'histoire. [...] Vos modèles à vous, vous les trouvez dans la pub, cette espèce d'éternité de pacotille qui est le contraire de l'histoire » (78-79). L'époque actuelle serait donc celle du présent absolu (« Aujourd'hui il semble qu'il n'y ait que du présent, de l'instantané, même, le présent est devenu un colossal fourmillement, une innervation prodigieuse, un big bang permanent » [30]), par opposition à celle qu'a vécue le narrateur dans sa jeunesse, où « le présent était beaucoup plus modeste, il était la modestie même, en fait. C'était le passé qui avait une présence formidable, et l'avenir aussi. Le passé, l'histoire, était le grand projecteur de l'avenir » (30).

On pourrait objecter que le poids du passé contredit la définition du régime moderne d'historicité, décrit plus haut comme orienté vers l'avenir. C'est que Martin, comme on l'a vu précédemment, vit moins dans l'histoire que dans le souvenir, la nostalgie et le désir de celle-ci. Tout son récit tend à montrer que l'action des jeunes révolutionnaires des années 1970 n'était que la répétition, pathétique, grotesque, comique, mais néanmoins courageuse de l'action menée par les pères<sup>1147</sup>. Autrement dit, Martin vit une expérience singulière du temps, celle de la crise du régime moderne d'historicité, où les anciens modèles continuent à s'imposer mais perdent de leur légitimité, comme le montre le passage suivant consacré à la description du cortège funéraire d'André, un mineur qui incarne l'idéal humain et politique du jeune Martin<sup>1148</sup> :

Derrière le corbillard, levant le poing, brandissant des drapeaux rouges défraîchis, qui semblaient avoir été taillés dans de vieux rideaux, trottaient des retraités des mines, des anciens FTP, boulistes et colombophiles, ou éleveurs de pinsons, et vous, qui étiez [Martin et ses camarades de « La Cause » ] de cette génération que *ces symboles commençaient à faire rire, mais qu'ils faisaient aussi pleurer*<sup>1149</sup> (104).

La génération de Martin est donc celle de l'entre-temps – « le passé nous dégoûtait, l'avenir nous effrayait. Nous n'étions nulle part, dans aucun temps » (231) – et sans doute n'est-il pas impossible de voir dans ces lignes un écho à la figure de Chateaubriand, que F. Hartog convoque pour incarner l'expérience douloureuse de la rupture des temps, lorsque le régime ancien d'historicité s'effondre et que celui moderne n'est pas encore apparu<sup>1150</sup> : « Nous n'étions nulle part, dans aucun temps [...] nous sentions tout de même, et surtout ces jours-là, au bord du lac, entre les images d'une vie ancienne et celles d'une mort à venir, entre une espèce de bonheur rejeté, renié, et une terreur à laquelle il était difficile de s'habituer, qu'il y avait du défaut en nous, une part de vide et peut-être même un goût du vide » (231-232) dit Martin, nouveau Chateaubriand confronté à l'effritement d'un régime moderne d'historicité qu'aucun nouvel ordre du temps ne vient encore remplacer<sup>1151</sup>.

---

<sup>1147</sup> « Nous étions ignorants mais audacieux », dit Martin à Marie (*TP*, p. 46).

<sup>1148</sup> Présenté comme « un vrai prolo brut de décoffrage » et « un mineur résistant », André symbolise en effet le mariage réussi du marxisme et de la Résistance (*TP*, p. 103).

<sup>1149</sup> Nous soulignons.

<sup>1150</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité*, chap. 3, « Chateaubriand : entre l'ancien et le nouveau régime d'historicité », *op. cit.*, p. 77-107.

<sup>1151</sup> Le lac mentionné par Martin est celui qu'il contemple avec Judith et Treize, en une après-midi d'abandon coupable aux plaisirs « petits-bourgeois » du pédalo. Nous voyons dans ces lignes un écho à la célèbre phrase de Chateaubriand à la fin des *Mémoires d'Outre-tombe* : « Je me suis rencontré entre deux siècles comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant avec regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue » (cité dans F. Hartog, *op. cit.*, p. 78). Si le sentiment

La référence à l'auteur des *Mémoires d'Outre-tombe* n'est pas sans intérêt si l'on veut bien considérer le fait que le narrateur de *Tigre en papier* est lui aussi une voix d'outre-tombe, appartenant à un monde disparu. Une voix d'après la fin. Car si l'énoncé du récit de Martin se situe bien dans la fin, au moment de l'effondrement de l'utopie révolutionnaire, son énonciation, elle, se situe après. Le narrateur est, pour Marie, celui qui pourra le mieux lui parler de ce père qu'elle n'a pas connu et en même temps l'un des derniers témoins de cette génération qui fut aussi la dernière à croire en la Révolution, comme le répète Martin à plusieurs reprises. Le narrateur ne peut évoquer celui qui fut son « meilleur ami » sans parler du groupe auquel il appartenait : « on n'était pas tellement des "moi", des "je", à l'époque. [...] Treize, ton père, mon ami éternel, c'est l'un des nôtres. Un des brins d'une pelote. Je ne peux pas le débrouiller, le dévider, l'arracher de nous, sinon je le ferais mourir une seconde fois » (58-59). En ce sens, Martin, gardien d'une mémoire vouée à disparaître avec lui, est une figure de témoin (« *superstes* »), de survivant, de rescapé. C'est du reste ainsi qu'il se présente dans son récit, « témoin appelé à la barre » par Marie (58), à laquelle il livre un récit qui fait de lui un « vieil ange aux commandes du vaisseau Remember<sup>1152</sup> » (16), autrement dit un être qui n'est plus tout à fait de ce monde-ci, à la fois inhumain (« ange ») mais marqué, comme tout homme, par le temps (« vieil »). Et c'est bien la mémoire, au sens de travail de remémoration, et non le souvenir (« remember » et non « memory ») qui est le lieu de cette existence paradoxale.

Le devenir-fantôme menace le rescapé<sup>1153</sup>, et si Martin demeure prisonnier du temps passé de la Révolution qui est devenu un « théâtre d'ombres » (123), les personnages de Volodine ont quant à eux déjà un pied dans la tombe et c'est la mort qui donne son sens, dans les deux acceptions du terme, au récit. Terroriste en cavale, Ingrid, dans *Lisbonne, dernière marge*, se prépare à un exil qui se présente à elle comme un adieu au monde<sup>1154</sup> et elle

---

d'être perdu entre deux rives du temps est commun aux deux narrateurs, on peut néanmoins relever une différence importante et révélatrice du changement de régime d'historicité : pour Martin, l'avenir n'est plus source d'espoir, mais bien d'effroi (« l'avenir nous effrayait »), comme dans le régime présentiste.

<sup>1152</sup> « Remember » est le nom donné ironiquement par Martin à sa voiture, au bord de laquelle il raconte à Marie certains épisodes de son passé avec Treize.

<sup>1153</sup> Martin dit qu'il est « un vieux fantôme », p. 123.

<sup>1154</sup> *LDM*, p. 9-10 : « Son destin était scellé. Elle allait s'arracher pour toujours sa première peau, Kurt lui avait retiré sa peau, on allait la dévêtir de sa peau ; elle allait émigrer sans retour, Kurt allait la jeter pantelante sur le pont d'un avenir en partance pour l'au-delà, on allait lui donner un cuir de remplacement qu'elle enfilerait tant bien que mal, et elle devrait vivre là-bas, en Chine ou en Corée, ou à Sumatra ou dans les îles Komodo, sous cette enveloppe amorphe, en se tenant coite jusqu'à sa mort. Une écume de plomb fondu avait recouvert tous ses paysages intérieurs. Elle allait quitter le monde. »

envisage son livre comme un testament, voire même une épitaphe : « Là-bas, je serai morte. J'aurai une pensée incommunicable de morte, des souvenirs de morte, incompréhensibles et codés » (17). Les extraits de ce livre redoublent cette tension vers la fin, mettant en scène des personnages qui, comme leur auteur, sont des rescapés – « tu es seule sur le trottoir, comme l'unique rescapée de la vie pensante », dit le narrateur de « Quelques détails sur l'âme des faussaires » au personnage de Katalina Raspe (31) – et qui périssent les uns après les autres. La menace de la mort est du reste mentionnée dès la première phrase du roman de Volodine – « Rue de l'Arsenal, à Lisbonne, les potences abondent » – et elle rôde entre Kurt et Ingrid, « indistincte et pas mûre encore pour savoir si elle serait meurtre, accident ou suicide » (47). Elle sera finalement suicide, les deux amants décidant de mourir ensemble pour partager un néant présenté dès le début comme inévitable.

Le roman intitulé *Dondog* s'ouvre quant à lui sur l'image d'une boîte de conserve qui, poussée du pied par Dondog, roule sur un « sol en pente ». Cette inclinaison est celle que suit le récit, dont on nous dit dès le début qu'il débouchera sur la mort du personnage éponyme : Dondog affirme en effet très rapidement qu'il n'en a plus « pour très longtemps, quelques jours au maximum ». Avant de « mourir complètement », il veut « régler des comptes avec deux ou trois personnes » (18). Le récit retrace alors les efforts de Dondog, qui souffre d'amnésie, pour retrouver l'identité de ses victimes, et les maigres tentatives qu'il accomplit pour mettre son projet à exécution, alors même qu'il s'interroge sur l'utilité de sa vengeance et qu'il ne se sent ni le courage, ni la force d'agir. Autrement dit, la mort, ici, fait plus que donner son orientation au récit, elle est précisément ce qui le justifie, ce qui lui donne sa raison d'être : le récit ne ferait rien d'autre qu'enregistrer les *ultima verba et gestae* du personnage.

Néanmoins, un lecteur attentif pourrait s'interroger sur le sens de l'étrange expression employée par Dondog au début du texte : « avant de mourir complètement ». Serait-ce à dire qu'il est déjà « un peu » mort lorsque débute le roman ? C'est bien ce que laisse entendre le personnage à la fin du récit, quand il évoque la leçon transmise par les « moines tantriques » : « Après ton décès, expliquait la doctrine, il te restera un moment de Bardo avant l'extinction : un temps de passage qui précédera ta mort terminale proprement dite. [...] Je comptais sur ce délai pour traquer les criminels et les exécuter, dit Dondog. [...] Les lamas affirmaient que je les retrouverais dans le Bardo, si je m'en donnais la peine et si j'en avais vraiment le désir » (265-266). Plus loin, Dondog évoque explicitement « son décès » au passé (342) et on peut donc comprendre que le personnage, durant le temps du récit, se situe dans le Bardo, c'est-à-



dire dans cet entre-deux qui, selon la leçon du *Livre des morts* du bouddhisme tibétain auquel Volodine se réfère dans plusieurs de ses livres, sépare la mort physique et la mort « terminale »<sup>1155</sup>.

Un « après » la fin qui, paradoxalement, serait donc aussi un « avant » la fin. La situation temporelle inédite de Dondog est à l'origine d'une énonciation tout aussi particulière : après un premier chapitre vraisemblablement hétérodiégétique et au passé simple, Dondog se livre à un monologue où il parle de lui-même tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, tantôt au présent et tantôt au passé. Mort-vivant, il ne peut que donner lieu à un discours qui se situe lui-même à la frontière entre l'être et l'avoir été. En ce sens, le recours à la notion fabuleuse et chamanique du Bardo permet de nommer et de donner consistance à un temps de l'entre-deux, de l'entre-deux morts, pour être plus précis, qui était celui où évoluait Ingrid dans *Lisbonne, dernière marge*. Le récit, là aussi, se déroulait entre deux morts : celle de la lutte révolutionnaire et du personnage en tant que terroriste, et celle de l'exil, d'abord envisagé au sens propre, puis au sens figuré, pour désigner le suicide.

Personnages pour-la-mort, morts et vivants, Ingrid et Dondog ont aussi pour point commun d'être les survivants d'un monde disparu : ce sont des rescapés, au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'ils ont réchappé à un danger, en l'occurrence la capture ou la mort dont les menace la police anti-terroriste dans *Lisbonne, dernière marge*, les ennemis de la Révolution dans *Dondog*. Si le contexte du premier roman est clairement donné et renvoie à une réalité historique précise (*Lisbonne* dans les années 1970), en revanche l'action de *Dondog* et du livre imaginé par Ingrid se déroulent dans le monde, à la fois étrange et

---

<sup>1155</sup> A. Volodine a souvent indiqué que *Le Livre des morts* tibétain, le *Bardo Thödol*, était pour lui une source d'inspiration forte. L'ouvrage est cité, outre dans *Dondog*, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Paris : Gallimard, 1998) et le titre du roman *Bardo or not Bardo* (Paris : Seuil, 2004) y fait référence. Rappelons que le *Bardo Thödol* est « à l'origine un manuel dans lequel il est enseigné aux chamanes la manière de guider les morts durant les premiers jours de leur décès et de les accompagner jusqu'au moment potentiel de leur renaissance. Ce que le Livre enseigne entre autres, c'est précisément l'itinéraire du mort durant les quarante-neuf premiers jours de son décès pendant lesquels il vit des situations et des événements extraordinaires, rencontre des bêtes mystérieuses, métamorphoses, mélange du passé et de l'avenir, perte de la sensation de soi et de son identité et autres expériences calamiteuses » (C. Madjalani, « Illusions et désillusions karmiques. Lecture du récit « post-exotique », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 8, 2006 [p. 103-112], p. 110). Sans doute est-ce bien là l'expérience que traverse Dondog. Il convient cependant de souligner que l'influence du *Bardo Thödol* est avant tout d'ordre esthétique et « technique », pourrait-on dire. L'écrivain reconnaît en effet aimer ce livre pour « sa poésie, pour ses images et aussi pour l'étrangeté de sa construction qui mêle instructions pour la lecture, texte, commentaires et notes sur les commentaires ». « J'utilise », poursuit-il, « dans mes livres une compréhension du phénomène qui est, je suppose, tout à fait hérétique. Le Bardo, tel qu'on le rencontre dans de nombreux textes post-exotiques, est un espace noir où les contraires sont abolis, c'est-à-dire où la vie et la mort s'équivalent, présent et passé, imaginaire et réel, etc. » (A. Volodine / J.-D. Wagner, « On recommence depuis le début », dans *Antoine Volodine : fictions du politique, op. cit.* [p. 227-277], p. 261-262).

familier, du post-exotisme, notion forgée, et même théorisée dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*<sup>1156</sup>, par Volodine et qui rend compte à la fois de l'univers de ses fictions, des techniques de son écriture et de sa conception même de la littérature. L'univers post-exotique où se meuvent les personnages et les narrateurs de Volodine est toujours un monde de l'après, un monde de ruines. Dondog n'échappe pas à la règle, se situant, au moment où il prend la parole au début du récit, dans un temps défini comme post-révolutionnaire, qui fait suite à de « courtes années de la clandestinité totale, quand jour après jour se perdait la guerre pour l'égalitarisme » (26). Il a vécu l'effondrement de l'idéal révolutionnaire, que la génération de sa grand-mère, Gabriella Bruna, avait cru pouvoir réaliser, comme le souligne Dondog dans la deuxième partie du récit consacré à cette dernière<sup>1157</sup>. La vie du personnage éponyme dans les camps, évoquée dans la troisième partie, est la conséquence de la dégénérescence du processus révolutionnaire qui fascine Volodine :

[Je suis attiré] par l'épique, par l'épopée révolutionnaire, oui, et aussi par les ruines en général. Mais je me sens encore plus attiré par cet extraordinaire et, semble-t-il, inévitable basculement de la révolution vers sa caricature ou sa trahison. C'est un domaine tragique, humainement parlant, mais passionnant d'un point de vue romanesque, car on ne sait pas à l'avance à quoi vont ressembler les ruines. Toutes les surprises sont possibles, y compris les plus affreuses. J'adore cette idée d'une épopée qui dérape vers des formes toujours inédites, inconnues, de cauchemar. Mes personnages se situent à divers moments de ce processus. Ils portent en eux deux certitudes : d'une part, la libération des hommes par la révolution est l'unique activité qui justifie leur séjour sur terre ; et, d'autre part, que la révolution est appelée à dégénérer et à les broyer. C'est pourquoi ils sont si à leur aise dans l'univers des camps ou des prisons, où ces deux certitudes touchent leur point d'harmonie<sup>1158</sup>.

Ingrid et Dondog sont bien des personnages nostalgiques de la Révolution, qui allient à leur foi idéologique et morale (la première certitude mentionnée par l'écrivain) la conviction d'avoir été vaincus (la seconde certitude). Ils affectionnent du reste, à l'instar de nombreux personnages volodiniens, une certaine position physique qui prend la valeur d'une posture : la position accroupie, qui manifeste à la fois l'impossibilité de se tenir victorieusement debout, ce que l'auteur nomme « l'épuisement sans perspective du vaincu » (*LDM*, 40) et le refus de renoncer, de s'allonger devant les vainqueurs. À leur manière, Dondog et Ingrid incarnent ces

---

<sup>1156</sup> A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit..

<sup>1157</sup> D, « Deuxième partie. Gabriella Bruna », p. 117-217.

<sup>1158</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 236.

« ruines », ces « miettes » de l'héroïsme révolutionnaire qui intéressent plus que tout l'écrivain<sup>1159</sup> : ce qui reste, en somme.

#### 4.2.2 Le fantôme des pères (*Tristano meurt*, d'Antonio Tabucchi)

Le personnage narrateur d'Antonio Tabucchi, Tristano, s'exprime lui aussi à partir d'une position terminale, bien qu'il ne revendique pas le statut d'héritier : au contraire, pourrait-on dire, il figure, en tant qu'ancien partisan, le père qui s'est battu pour que les générations suivantes héritent d'un monde meilleur. En ce sens, on peut rapprocher ce personnage du protagoniste de *Sostiene Pereira* [*Pereira prétend*]<sup>1160</sup> qui a quant à lui bravé la dictature salazariste au Portugal armé de sa seule plume de journaliste.

*Tristano meurt* met en scène un narrateur qui, comme les personnages de Volodine, est sur le point de mourir : Tristano, un héros de la Résistance italienne, a appelé un écrivain à son chevet pour que celui-ci rapporte sa vie dans un livre. Cette (auto)biographie se veut le contre-point du roman écrit par ce même auteur sur Tristano. La voix du récit est donc celle d'un mourant, qui se livre à une relecture du passé en même temps qu'à sa réécriture, puisque Tristano demande à plusieurs reprises à l'écrivain de noter tout ce qu'il dit, même lorsqu'il semble divaguer sous l'emprise de la morphine. De fait, le personnage de l'écrivain n'intervient pas une seule fois dans le récit – « Écoute, écris, écris et tais-toi », lui intime Tristano<sup>1161</sup> (55) – qui est prononcé du début à la fin par un héros devenu l'ombre de lui-même : « je suis déjà plus de là que d'ici, j'ai les pieds qui flottent à moitié en l'air, je suis apatride, je n'appartiens à personne, un passeport ne me sert à rien pour la douane que je dois franchir<sup>1162</sup> », dit Tristano (170-171). Flottant entre la vie et la mort<sup>1163</sup>, la veille et le sommeil, la lucidité et le délire, la voix du vieil homme fait renaître sous les yeux du lecteur un monde disparu, celui de la Seconde Guerre mondiale et des années de l'immédiat après-guerre.

---

<sup>1159</sup> *Ibid.*

<sup>1160</sup> A. Tabucchi, *Sostiene Pereira* : Milano, Feltrinelli [1994], « Universale economica », 2001 / *Pereira prétend*. Trad. de l'italien par B. Comment. Paris, Christian Bourgois, 10/18, « Domaine étranger », 1995.

<sup>1161</sup> *TM*, p. 43 : « ascolta e scrivi, scrivi e zitto ».

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p. 135 : « sono già di più di là che di qua, ho i piedi che fluttuano a mezz'aria, sono apolide, non appartengo a nessuno, non mi serve il passaporto per la dogana che devo varcare. »

<sup>1163</sup> Sur l'importance de la voix comme thème narratif et son influence sur l'écriture d'A. Tabucchi, nous renvoyons à A. Dolfi, *Antonio Tabucchi : la specularità, il rimorso*. Roma : Bulzoni, « Strumenti di ricerca », 2006, « Una scrittura della voce », p. 249-262. Nous renvoyons aussi aux propos tenus par A. Tabucchi à ce sujet dans A. Tabucchi / S. Servoise, Annexe, p. 819-820.

On retrouve donc, associés à une situation d'énonciation terminale qui entraîne (comme dans les romans de Volodine) une confusion entre la première et la troisième personne<sup>1164</sup>, le devenir-fantôme du narrateur et la posture du témoin, rescapé d'un monde qui n'est plus. Ce dernier aspect est mis en relief par Tristano lui-même qui, à l'instar du narrateur de *Tigre en papier*, insiste sur la différence entre aujourd'hui et hier, notamment en ce qui concerne la vision de l'histoire :

Mais à cette époque [pendant la guerre] il [Tristano] entendait le monde de façon binaire [...] il voyait l'avenir divisé en deux, car il pensait que l'histoire était divisée en deux, quel idiot [...] si seulement nous ne nous laissions pas convaincre par l'histoire qu'elle est comme-ci ou comme-ça, si seulement nous avons la force de lui dire, madame l'histoire, vous n'êtes rien, ne soyez pas si arrogante, vous êtes simplement mon hypothèse, et si ça ne vous embête pas je l'invente maintenant à ma guise. Mais pour dire cela il faut être vieux, et inutile, presque un cadavre comme je le suis, et quand tu as compris qu'elle est une illusion, un fantasma, il se trouve que tu ne peux plus la faire, car elle a déjà été faite<sup>1165</sup> (110).

Ce qui est remis en question ici, c'est bien le présupposé fondamental du régime moderne d'historicité selon lequel l'histoire est un processus autonome (d'où la personnification de l'histoire à laquelle se livre Tristano en l'appelant « Madame ») et total, qui définit, en lui donnant un sens, la condition humaine en général. Or cette vision, à laquelle il adhérerait pendant la guerre, apparaît aux yeux de Tristano prêt à mourir, ou déjà mort (« un cadavre »), comme mensongère (« un fantasma », « une illusion »). C'est que l'après-guerre, qui se poursuit pour lui jusqu'à l'époque actuelle, au moment où il prend la parole, s'est chargée de prouver l'invalidité d'une telle conception. En effet, tout se passe comme si le monde issu de la guerre avait trahi l'héritage, « sans testament », légué par ceux qui avaient combattu pour la liberté<sup>1166</sup>. Comme si l'histoire avait trahi ceux qui croyaient en elle et lui avaient confié le sens de leur vie. Cette prise de conscience est un véritable choc pour

---

<sup>1164</sup> Tristano parle en effet souvent de celui qu'il a été par le passé à la troisième personne du singulier. On remarquera que le narrateur de *Tigre en papier* opère une mise à distance analogue de ce qu'il fut en s'adressant à lui-même à la deuxième personne du singulier, ou du pluriel quand il évoque la génération à laquelle il appartient.

<sup>1165</sup> *TM*, p. 87 : « *Ma lui a quel tempo intendeva il mondo in modo binario [...] il futuro lo vedeva diviso in due, perché pensava che la storia fosse divisa in due, idiota [...] se solo non ci lasciassimo convincere dalla storia che essa è o così o così, se solo avessimo la forza di dirle, signora storia, lei non è niente, non faccia tanto l'arrogante, lei è solo una mia ipotesi, e se non le spiace ora la invento come preferisco. Ma per dire questo bisogna esser vecchi, e inutili, quasi cadaveri come sono io, quando hai capito che lei era un'illusione, un fantasma, ormai non puoi più farla, è già stata fatta.* »

<sup>1166</sup> Nous reviendrons plus loin sur le thème de la trahison, essentiel dans le livre d'A. Tabucchi.

Tristano, dans la mesure où elle rend vain tout ce pour quoi il s'est battu et où elle remet en question son identité même de héros de la liberté :

Tristano comprit pour qui il avait lutté, pour qui il avait combattu, pour qui il avait tué, pour qui il avait risqué d'être tué... et le pourquoi de tant de peines et de tourments et d'idéaux. Pour dindodingue. Je l'appelle ainsi parce que Tristano l'appelait de la sorte, dindodingue, qui n'est pas seulement la boîte, mais qui est aussi un objet physique, la manifestation empirique, le visible. Le dindodingue que comprit Tristano était une sorte de divinité, mais un dieu tout neuf, inconnu, dont la religion était une absence de religion et était donc même privée de substance ... <sup>1167</sup> (163)

On comprend que « dindodingue » est ici le nom donné à la télévision, et plus généralement à la société des mass-médias dans son ensemble, qui apparaît à Tristano comme une menace extrêmement inquiétante pour la liberté et l'autonomie de la pensée. Lors de cette révélation, Tristano croit en effet entendre la voix de « dingodingue » qui lui murmure : « ne pense pas, souviens-toi de ne pas penser, laisse-moi penser pour toi, Tristano, tu as combattu pour la liberté et maintenant elle est arrivée, cela consiste à être affranchi de la pensée, à ne plus penser... la vraie liberté est d'être pensé<sup>1168</sup> » (164).

Parallèlement à la relecture de son histoire personnelle, c'est donc à la relecture de l'histoire et de ce que signifie ce terme que se livre Tristano. La société contemporaine serait coupable d'un détournement d'héritage en quelque sorte, et la référence à la guerre menée contre le nazisme tiendrait lieu de retour, ou de rappel, à ce que furent les sources de notre démocratie actuelle. Du reste, ce n'est un pas un hasard si Tristano a d'abord combattu le totalitarisme en Grèce, mère de la civilisation occidentale et de la démocratie, aux côtés des partisans grecs. On pourrait ajouter que c'est bien cet amour de la liberté, plus fort que celui de l'égalité, qui explique la divergence idéologique entre Tristano et le commandant de son unité partisane, communiste. Dans un long passage, Tristano se livre à une parodie féroce de l'idéologie du régime soviétique, qu'il associe à une aliénation de l'individu, et qui aurait promis à l'Italie, si les communistes l'avaient emporté, « un avenir fait de jours cendreaux,

---

<sup>1167</sup> *TM*, p. 128-129 : « *Tristano capì per chi aveva lottato, per chi aveva combattuto, per chi aveva ucciso, per chi aveva rischiato di essere ucciso... e perché tante pene e tormenti e ideali. Per pippopippi. Lo chiamo così perché Tristano quella cosa lì la chiamò così, pippopippi, che non è solo lo strumento, voglio dire la scatola, che è un oggetto fisico, la manifestazione empirica, visibile. Il pippopippi che Tristano capì era una specie di divinità, ma un dio tutto nuovo, sconosciuto, la cui religione era un'assenza di religione e dunque era privo perfino di sostanza...* »

<sup>1168</sup> *Ibid.*, p. 129-130 : « *non pensare, ricordati di non pensare, lascia che io pensi per te, Tristano, hai combattuto per la libertà e ora essa è arrivata, è essere affrancati dal pensiero, è il non pensare più... la vera libertà è di essere pensati. »*

conduit par un bureau politique qui concevait les personnes non comme des individus mais comme les instruments d'une machine supérieure à eux, les petites dents de petites roues insignifiantes qui broyaient pour la grande roue, pour une société sans classes où nous aurions tous été égaux, avec des pensées égales et des fatigues égales et un bonheur égal et des destins égaux<sup>1169</sup> » (111).

D'une certaine façon, on pourrait faire de Tristano la figure vieillie de Pereira qui s'était aussi battu, à sa manière, pour la liberté et qui n'adhérait pas plus que Tristano au communisme, au point de se faire traiter par Marta d' « anarchiste individualiste<sup>1170</sup> ».

On voit donc que, de Tristano à Martin, Ingrid et Dondog, l'objet de la nostalgie diffère : la lutte pour la liberté d'un côté, celle pour l'égalité de l'autre, qui renvoient à l'alternative posée aux pays européens en 1945. Néanmoins, tous ces personnages partagent un point d'énonciation commun, qui est celui d'après la fin, et dénoncent l'infidélité du présent à l'égard du passé : les idéaux et luttes d'autrefois sont soit condamnés à l'oubli, parce qu'incompris par les nouvelles générations (*Tigre en papier*), soit vaincus par un nouvel ordre économique et idéologique du monde (*Lisbonne, dernière marge* et *Dondog*), soit pervertis par une société qui érige la « défaite de la pensée » en valeur (*Tristano meurt*).

#### 4.2.3 Vivre avec les fantômes

Les récits de Modiano et De Luca, *Dora Bruder* et *Tu, mio*, proposent une réponse forte à l'ensevelissement du passé, qu'ils dénoncent du reste de façon explicite : face à l'amnésie collective, les deux narrateurs se sentent bien seuls dans leur quête de la mémoire. « J'étais la seule personne que ces histoires [relatives à la Seconde Guerre mondiale] intéressaient<sup>1171</sup> », dit le narrateur de *Tu mio* (22), auquel fait écho le narrateur de *Dora Bruder* qui, se rendant à l'ancienne caserne des Tourelles, où l'on internait les femmes juives destinées à être déportées, se trouve symboliquement face à un mur : « je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli » (133).

---

<sup>1169</sup> *Ibid.*, p. 87 : « un futuro fatto di giorni cinerei, guidato da un ufficio politico che concepiva le persone non come individui ma come congegni di una macchina a loro superiore, piccoli denti di piccole rotelle insignificanti che macinavano per la grande ruota, per una società senza classi dove tutti saremmo stati uguali, con pensieri uguali e fatiche uguali e felicità uguali e destini uguali. »

<sup>1170</sup> A. Tabucchi, *Pereira prétend*, op. cit., p. 101 / *Sostiene Pereira*, op. cit., p. 97: « anarchico individualista ».

<sup>1171</sup> *T,M*, p. 19 : « Ero la sola persona cui interessavano quelle storie. »

Les deux personnages vont à contre-courant de l'oubli, remontant obstinément le fil du temps jusqu'à s'identifier aux ombres du passé. L'identification du narrateur à l'objet de sa recherche se décline de façon différente d'un texte à l'autre. Elle prend la forme radicale et fantastique d'une possession dans *Tu, mio*, le jeune homme se trouvant habité par le père de Caia qui lui prête, par intermittences, lorsqu'il est au contact de la jeune fille, sa voix et ses gestes. La possession est progressive, et sa première étape est celle de la nomination, le narrateur appelant Caia par son nom entier alors qu'ils sont en train de danser, dans une sorte de transe qui confond les générations :

[Caia] me tenait dans ses bras, sans me serrer mais d'une prise légère et décidée. J'obéissais, en moi affleurait un autre âge, éloigné dans le temps de bien des années. Haia, Hàiele, son nom dans ma tête s'appuyait sur la musique, sur nos pieds qui se frôlaient en rond et je parvenais à entendre le ressac des vagues sur le rivage contre les rochers. Son nom tombait dans le grondement. Son souffle passait sur mon col froissé. Je n'étais plus un garçon à côté d'elle. Haia, Hàiele, ce nom était dans la respiration des choses tout autour, moi je l'écoutais dans ma tête comme une règle pour ne pas chanceler. Haia, Hàiele<sup>1172</sup> (53).

La possession finit par devenir métamorphose à la fin de l'été, lors d'une fête où le jeune homme, au bras de Caia, n'est même plus reconnu par les siens<sup>1173</sup>. L'identification avec le père de la jeune fille est ainsi dépossession pour le narrateur, dont le corps devient « un curieux lieu de rencontre<sup>1174</sup> » (124) entre le passé et le présent. Pour Caia, qui, en même temps que son père, a retrouvé son enfance, cette possession aura été l'occasion de se réconcilier avec une histoire douloureuse, comme elle le dit au jeune homme avant de quitter l'île :

Hier soir à la fête j'ai été heureuse d'être ta fille. L'absence de tant d'années a été guérie hier soir. Dans cette foule de foire j'ai traversé une moitié de vie perdue loin de lui [...] J'ignore ce que nous avons fait. Nous t'avons empoigné comme la seule main capable de réunir les nôtres. Nous t'avons assiégé avec notre besoin de nous retrouver encore pour la dernière fois. Je

---

<sup>1172</sup> *Ibid.*, p. 44-45 : « *Mi teneva nelle sue braccia, senza stringere però, con una piccola presa risoluta. Obbedivo e dentro di me succedeva un'altra età, remota, di là dagli anni. Diventavo come lei mi vedeva e voleva. Haia, Hàiele, il suo nome in testa si appoggiava alla musica, ai piedi che si sfioravano in tondo e riuscivo a sentire la risacca delle onde a riva sugli scogli. Il suo fiato mi passava sul colletto sgualcito. Non ero più ragazzo accanto a lei. Haia, Hàiele, era il respiro delle cose intorno a portare quel nome, io lo ascoltavo in testa come una regola per non vacillare, Haia, Hàiele.* »

<sup>1173</sup> *T,M*, trad. fr., p. 111 / *T,M*, p. 91.

<sup>1174</sup> *T,M*, p. 102 : « *un buffo luogo d'incontro* ».

ne peux même pas te demander pardon car pour moi ce fut une grâce<sup>1175</sup>(124).

Les verbes « empoigner », « assiéger » le montrent bien : le narrateur aura été l'otage d'un passé qui n'est pas le sien, et cette expérience est autant une expérience d'ordre temporel (la traversée des âges ) qu'éthique : la transmission de l'histoire est devenue appropriation, de la part du narrateur, de la douleur d'autrui. Mais la possession n'aura pas eu, comme pour Caia, le sens d'une réconciliation. Au contraire, elle a été vécue par le jeune homme, au plus profond de son être, comme une initiation à la colère, qui le conduira à demander réparation : « Parmi les coïncidences qu'elle découvrait entre son père et moi, je participais seulement de ce sentiment large, adulte et maintenant noir de colère<sup>1176</sup> » (108).

Comme nous l'avons dit plus haut, c'est moins la colère contre les bourreaux que la compassion pour les victimes qui oriente le narrateur lancé sur les pas de Dora Bruder. Lui aussi semble habité par la jeune fille et plusieurs fois il semble vivre les choses à la manière qu'il pense être celle de Dora, c'est-à-dire à la manière d'une personne traquée. C'est le cas notamment lorsqu'il se rend au Palais de Justice de Paris pour demander l'extrait de naissance de Dora et où l'on sent planer, derrière la description d'une banale démarche administrative, le souvenir d'une autre époque où l'infraction (ou le respect) des règles pouvait avoir des conséquences tragiques. Confronté à la machine implacable de l'administration, le narrateur est pris de panique, allant jusqu'à confondre le Palais de Justice avec une prison :

Au bout d'un vestibule, le règlement exigeait que l'on sorte tous les objets en métal qui étaient dans vos poches. Je n'avais sur moi qu'un trousseau de clés. Je devais le poser sur une sorte de tapis roulant et le récupérer de l'autre côté d'une vitre, mais sur le moment je n'ai rien compris à cette manœuvre. À cause de mon hésitation, je me suis fait un peu rabrouer par un autre planton. Était-ce un gendarme ? Un policier ? Fallait-il aussi que je lui donne, comme à l'entrée d'une prison, mes lacets, ma ceinture, mon portefeuille ? ( 18-19).

La fugue, la relation apparemment conflictuelle que Dora entretenait avec ses parents et l'autorité en général, la triste expérience des pensionnats et notamment du retour le

---

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 101-102 : « Ieri sera alla festa sono stata felice di essere tua figlia. La mancanza di tanti anni ieri sera è stata sanata. In quella folla in fiera ho attraversato mezza vita perduta lontano da lui. Non so cosa ti abbiamo fatto. Ti abbiamo impugnato come l'unica mano che riusciva a riunire le nostre. Ti abbiamo assediato col nostro bisogno di ritrovarci ancora per un'ultima volta. Non ti posso nemmeno chiedere perdono perchè per me è stata una grazia. »

<sup>1176</sup> *Ibid.*, p. 89 : « Delle coincidenze che scopriva tra suo padre e me, partecipavo solo di quel sentimento largo, adulto, e ora cupo di collera. »



dimanche soir – « C’était comme retourner en prison » (47) – sont des éléments qui rapprochent le narrateur de la jeune fille. Le mouvement du récit est ainsi celui d’un constant va-et-vient entre les années de l’Occupation où a vécu Dora, mais aussi le père de l’écrivain, et celles de la vie du narrateur, depuis l’enfance du milieu des années 1950 au moment de l’écriture du livre, en 1996.

Cependant, ce n’est pas le fait que l’écrivain de 1996, marchant sur les pas de Dora pour tenter de « retrouver sa trace » (146), s’identifie à elle qui est le plus frappant ici. Ce qui est véritablement étonnant, c’est qu’il dit avoir senti la présence de Dora avant même de lire l’avis de recherche la concernant en 1988. Dès les premières pages, le narrateur suggère en effet que le souvenir précis des « attentes dans les cafés du carrefour Ornano », des « itinéraires » qu’il a accomplis dans le quartier en 1965, ce même quartier où vécut Dora trente ans plus tôt, et les « impressions fugitives » qu’il en a gardés ne peuvent être dus « simplement au hasard » : « Peut-être », écrit-il, « sans que j’en éprouve une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient déjà là, en filigrane » (12). Plus loin, le narrateur évoque la promenade qu’il effectua en juin 1971 dans le quartier où se situent la maternité Rothschild, où naquit Dora en 1926, et le pensionnat du Saint-Cœur-Marie, d’où elle fugua en 1941 : « cet après-midi là, sans savoir pourquoi, j’avais l’impression de marcher sur les traces de quelqu’un », note-t-il (50).

Tout se passe donc comme si le fantôme de Dora hantait le narrateur depuis des années<sup>1177</sup>, avant de devenir l’objet d’une quête pour le moins infructueuse, puisque le narrateur n’arrivera pas à percer le « pauvre et précieux secret de Dora » (147). Comme les personnages des autres textes étudiés, le narrateur est donc habité par le passé au risque d’en demeurer prisonnier, comme le suggèrent les dernières pages du récit qui mettent en scène un « je » fantomatique, arrêté dans un temps qui n’est ni le passé, ni le présent :

Le samedi 19 septembre, le lendemain du départ de Dora et de son père, les autorités d’occupation imposèrent un couvre-feu en représailles d’un attentat qui avait été commis au Rex. [...] La ville était déserte, comme pour marquer l’absence de Dora.

Depuis, le Paris où j’ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers des rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l’heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches du métro. Je ne peux pas m’empêcher de penser à

---

<sup>1177</sup> Pour une analyse de la présence des « fantômes » dans l’œuvre de P. Modiano, nous renvoyons à D. Parrochia, *Ontologie fantôme : essai sur l’œuvre de Patrick Modiano*. Paris : Encre marine, 1996.

elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. L'autre soir, c'était près de la gare du Nord (146).

Ce temps singulier, c'est bien celui de « l'écho », terme qui désigne, d'après *Le Robert*, « la réflexion du son par un obstacle qui le répercute ». Autrement dit, l'écho du passé est ce qui revient aujourd'hui sans correspondre exactement à ce qui était autrefois, parce qu'il a heurté un obstacle, que l'on peut associer sans doute à l'écoulement du temps, mais peut-être plus sûrement à l'amnésie qui frappe cette période honteuse et longtemps refoulée de l'histoire de France, la collaboration et la déportation des juifs.

Les œuvres évoquées ici, en dépit de leurs différences, semblent bien figurer un rapport au temps et à l'histoire placé sous le signe commun de l'héritage et de la hantise du passé. Il convient cependant de relever que ce passé n'apparaît pas dans les textes comme une entité autonome et absolue, refermée sur elle-même, mais comme ce qui continue à peser sur le présent : il s'agit moins d'une évocation, d'un rappel du passé que d'une comparution de celui-ci au présent. De la même façon que la perception du monde d'aujourd'hui est altérée par le souvenir de celui d'hier, le passé ne sort pas indemne de son filtrage par le présent. On ne saurait en effet oublier que les narrateurs s'expriment à partir d'une position terminale, qui est celle de l'après-fin, en fonction de laquelle non seulement la fin passée détermine le présent, mais encore le passé s'énonce depuis le présent et à l'aune de celui-ci. En ce sens, les fantômes qui traversent nos textes – ceux de la Révolution, de la lutte pour la liberté, des victimes de la Shoah – et avec lesquels cohabitent les narrateurs, sont bien des spectres, qui, en même temps qu'ils reviennent changent aussi d'aspect, comme le souligne J. Derrida :

Le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque « chose » qu'il reste difficile de nommer : ni âme et corps, et l'une et l'autre. Car la chair et la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit non seulement son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du spectre ou le retour du revenant. Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu<sup>1178</sup>.

Le passé est bien ce qui, dans nos textes, revient sans revenir, et dont l'apparition est à la fois « répétition et première fois<sup>1179</sup> », souvenir et reformulation. Dans cette perspective,

---

<sup>1178</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 25.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 31.

dire de nos œuvres qu'elles ont un rapport au temps et à l'histoire de type spectral ne signifie pas seulement qu'elles sont hantées par le passé, mais aussi qu'elle le refigurent et, d'une certaine façon, qu'elles lui donnent un avenir, tant il est vrai que « le propre du spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur<sup>1180</sup> ». Témoigner du passé et lui donner un sens au présent, c'est sans doute là la tâche de la génération des fils, à qui il revient d'accueillir, et peut-être d'« achever » un héritage, au sens où R. Char employait ce verbe dans l'aphorisme cité par Modiano en épigraphe de *Livret de famille* : « Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir<sup>1181</sup> ». Achever un souvenir, un héritage, renvoie à la fois au désir de prolonger le passé pour le faire revivre et à la tentation de l'anéantir, de le mettre à mort, de l'oublier pour ne pas avoir en supporter le poids<sup>1182</sup>. C'est la conjuration du spectre. Mais cela signifie aussi donner une forme, voire un sens, à ce passé, qui lui permettra de traverser les générations, d'être transmis à ceux qui menacent de l'oublier ou d'en sous-estimer les leçons.

Cette double attention au passé et à l'avenir pourrait donc définir une forme d'engagement littéraire authentiquement contemporaine, en ce qu'elle témoignerait du seul ajustement possible de la notion d'engagement à un régime d'historicité nouveau. Cet engagement contemporain serait celui-là même que J. Derrida décrit comme « *responsabilité* au-delà de tout *présent vivant*, dans ce qui disjointe le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou déjà morts<sup>1183</sup>. ». Sans cette « non-contemporanéité à soi du présent vivant, sans ce qui secrètement le désajuste, sans cette responsabilité et ce respect pour la justice à l'égard de ceux qui ne sont pas là », poursuit le philosophe, « aucune justice ne paraît pensable ou possible<sup>1184</sup> ». Faire parler les spectres, ce serait donc la seule façon de faire revivre cette notion, elle-même spectrale, d'engagement. Ne reposant plus sur le régime moderne d'historicité, elle réapparaîtrait aujourd'hui comme l'expression d'un nouveau rapport au temps.

---

<sup>1180</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>1181</sup> P. Modiano, *Livret de famille*, *op. cit.*

<sup>1182</sup> Nous verrons plus loin que les personnages de Modiano connaissent bien cette contradiction, tentant de faire revivre des épisodes douloureux du passé pour mieux s'en libérer.

<sup>1183</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p.16.

# Conclusions

Les analyses menées dans cette deuxième partie nous auront permis de définir plus précisément les liens entre engagement littéraire et régime d'historicité, en nous amenant à préciser les étapes majeures de leurs évolutions respectives au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous avons d'abord cherché à montrer, dans le premier chapitre, que la remise en cause de la littérature engagée dans les décennies formalistes et structuralistes n'était pas celle de l'engagement littéraire. Nous avons vu en effet que l'on pouvait regrouper sous l'expression de « contre-engagement » les poétiques, discours critiques et pratiques littéraires qui, tout en manifestant ouvertement leur hostilité à la littérature engagée de l'après-guerre, entendue à la fois comme paradigme esthétique et comme conception de la littérature, ne déniaient pas moins à cette dernière une « fonction », un rôle à jouer sur le plan politique et social. Ce qui change de Sartre à Barthes, puis de Sartre à Sollers, de Vittorini à Pasolini, puis de Pasolini à Sanguineti, ce sont les modalités de cette fonction, et le plan sur lequel elle se déploie. La forme devient non seulement le lieu privilégié de l'engagement, mais encore son seul lieu possible, comme l'indique Robbe-Grillet : « au lieu d'être de nature politique, l'engagement, c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son langage<sup>1185</sup> ». Or ce glissement de l'engagement vers la forme, écriture et/ou langage, n'est pas sans conséquences : nous avons vu en effet que, pour R. Barthes, il suspend la possibilité même d'un engagement assertif et du « dévoilement » sartrien. La notion d'« engagement toujours manqué », qu'il expose dans ses *Essais critiques* et qui renvoie à la fonction déceptive du langage et la valeur essentiellement interrogative de la littérature, frappe d'obsolescence la conception transitive et transparente du langage qui constituait l'un des présupposés majeurs de la littérature engagée.

Et pourtant, postuler la dimension interrogative de la littérature, ce n'est pas lui dénier la possibilité d'agir dans le monde, au contraire : c'est bien parce qu'elle est fondamentalement ambiguë qu'elle possède un pouvoir questionnant efficace. En ce sens, elle est dotée d'une capacité d'ébranlement des certitudes acquises particulièrement forte et qui

---

<sup>1185</sup> Voir p. 240 de notre travail.

deviendra la voie majeure de l'engagement formaliste : un engagement *dans* la forme, qui s'applique essentiellement à contester les formes du discours social, politique, idéologique, d'une société donnée. C'est donc au niveau des représentations qu'une société construit elle-même et sur elle-même que l'écriture formaliste entend avoir un impact : s'en prendre aux formes de langage instituées, aux représentations admises, c'est s'en prendre aux fondements de l'ordre social, exercer une action proprement subversive, révolutionnaire.

Dans la mesure où elles s'ouvrent toutes deux à l'horizon révolutionnaire, littérature engagée et littérature formaliste, engagement et « contre-engagement » s'inscriraient donc également dans le régime moderne d'historicité, qui, comme l'a montré R. Koselleck, est indissociable de la notion d'un temps discontinu, qui ne progresse qu'à force de ruptures et de révolutions.

Le second chapitre a été consacré à l'étude de la crise du régime moderne d'historicité, qui ébranle fortement les présupposés idéologiques et philosophiques de la notion d'engagement en général, et littéraire en particulier : de fait, nombreux sont ceux qui, dans le champ historique et philosophique, ont défendu l'idée selon laquelle nous serions entrés, depuis le début des années 1980, dans l'« ère des fins ». Il nous a donc semblé nécessaire de revenir sur la notion si controversée de « postmodernité » qui tend à regrouper ce type de discours. Or, plusieurs voix, provenant d'horizons divers (philosophie, histoire, anthropologie) se sont élevées contre une certaine pensée postmoderne de la fin et ont proposé, selon une perspective qui était propre à chacune, de substituer à la notion de fin l'idée d'après fin : les expressions de « deuil », « traces », « héritage », « surmontement » (Vattimo), « spectre » (Derrida) se présentent comme autant d'alternatives à l'idée d'une liquidation pure et simple du passé.

C'est également dans cette perspective que se développe la pensée de F. Hartog qui, prenant acte du reflux des notions de progrès, d'avenir, et la fortune grandissante des notions de mémoire, d'héritage et de patrimoine, propose de baptiser ce nouvel ordre du temps du nom de « présentisme ». Cette notion a pour nous le mérite de signifier le caractère révolu du régime moderne d'historicité tout en ne s'arrêtant pas à un simple constat de décès, puisqu'elle propose des outils d'analyse de l'époque contemporaine : la crise de l'avenir, la hantise du passé, la substitution de l'histoire par la mémoire, l'essor de la figure du témoin, la notion de « double dette », à l'égard du passé et du futur, sont ainsi les principales caractéristiques du régime présentiste.

Il nous a donc semblé nécessaire de voir, dans un troisième chapitre, l'impact du discours des fins sur le champ littéraire, ainsi que la façon dont se sont manifestées les résistances à l'idée d'une « mort » de la littérature, du roman, de l'écrivain, etc. S'il ne fait pas de doute que la figure de « l'intellectuel-oracle » ou de l'intellectuel « universel » a fait son temps, on peut néanmoins souligner que les écrivains et intellectuels sont nombreux à revendiquer un rôle dans la sphère politique et sociale et qu'ils s'attachent à reformuler celui-ci dans une perspective qui n'est pas celle de l'écrivain engagé d'après-guerre : les figures de l'« intellectuel spécifique » (Foucault), du « veilleur » (Blanchot), de l'écrivain qui met « en crise » (Tabucchi), sont ainsi quelques-unes des propositions que nous avons étudiées.

Un bref survol de la production littéraire contemporaine nous a ensuite confrontée au paradoxe suivant : au moment même où le contexte idéologique, politique et historique, profondément modifié depuis 1945, semble ne plus offrir à la notion d'engagement un cadre favorable, certains thèmes et certaines pratiques qui étaient celles de la littérature engagée d'après-guerre font « retour ». Il nous a alors semblé opportun de désigner par le terme de « posthume » cette littérature qui, tout en prenant acte de l'effondrement des « grands récits » et du régime moderne d'historicité, fait le choix d'ériger cette position de l'après en posture, en se donnant à voir et à lire comme héritière.

C'est dans cette perspective que nous avons abordé les œuvres du *corpus* contemporain, qui mettent en scène l'héritage de multiples façons : à travers la figure de fils à la recherche d'un passé que les pères refoulent (*Dora Bruder* ; *Tu, mio*) de fils en révolte contre les pères (*Lisbonne, dernière marge* ; *Tigre en papier*) ou au contraire à travers la figure d'un père qui voit son héritage trahi (*Tristano meurt*). Dans tous les cas, le passé est perçu comme influant sur le présent, omniprésent en quelque sorte, donnant lieu à ce que nous avons appelé des « récits de fantômes ».

Les deux premières parties de notre travail ont ainsi permis de montrer que l'évolution du roman engagé de 1945 à l'heure actuelle était susceptible d'une lecture de type anthropologique : si un roman engagé tel qu'il s'écrivait au lendemain de la guerre n'est plus possible aujourd'hui, c'est moins en raison de la prétendue « fin des idéologies » qu'en raison d'un rapport à l'histoire modifié, que l'on pourrait identifier au passage de la question « comment faire l'histoire ? » à la question « que faire de l'histoire ? » : en d'autres termes, à l'évolution d'une conception de l'histoire-*praxis* à l'histoire-héritage.

Il reste cependant à savoir dans quelle mesure cette hypothèse se voit confirmée dans l'analyse détaillée des textes du *corpus* et s'il y a lieu de faire coïncider les deux régimes

d'historicité mis au jour par F. Hartog (moderne et présentiste) avec les deux représentations de l'histoire qu'offrent les œuvres. Pour cela, il nous faut étudier la façon dont l'histoire elle-même est représentée ou plutôt, pour reprendre la terminologie ricœurienne, « configurée » dans les textes et ensuite interroger le rapport qui la relie au régime moderne d'historicité.

# **Troisième partie : Transcriptions de l'histoire**



Tel que nous l'avons défini dans la première partie de ce travail, le roman engagé d'après-guerre entretient un rapport étroit et pluriel avec l'histoire : d'une part, il met en scène des personnages agissant et souffrant dans la tourmente des événements de la Seconde Guerre mondiale et il expose le déchirement historique de l'écrivain engagé. En ce sens, le roman engagé est bien un roman de « situation » au sens sartrien du terme, tant sur le plan de l'énoncé que sur celui de l'énonciation<sup>1186</sup> ; d'autre part, il semble *réfléchir* le rapport que l'époque dans laquelle il s'épanouit noue avec l'histoire, et que nous avons proposé d'envisager comme relevant du régime moderne d'historicité. Nous reviendrons, dans le dernier chapitre de cette troisième partie, sur cette hypothèse, en insistant sur la polysémie du verbe « réfléchir », qui ne saurait être synonyme de « refléter » ; enfin, il entend *infléchir* le cours de l'histoire, défendant l'idée d'une littérature qui serait action et qui aurait une fonction à exercer à l'égard des lecteurs et de la société. La littérature engagée, que nous avons associée, dans la première partie, à la « littérature de la *praxis*<sup>1187</sup> », s'adosse à une histoire elle-même conçue comme *praxis*, une histoire en mouvement, progressive, factible, lieu d'action et de devenir des hommes.

Une question, que nous n'avons pas encore abordée et qui pourtant s'impose dès lors que l'on envisage le roman engagé comme « forme-sens », orientera ce troisième volet de notre étude : comment s'écrit l'histoire-*praxis* ? Quelles formes sont privilégiées par les écrivains engagés pour rendre compte de leur perception de l'histoire ? Et quelles différences avec l'écriture de ce que nous pourrions appeler l'histoire-héritage, qui semble constituer l'horizon temporel des récits contemporains de notre deuxième *corpus* ?

La réflexion sur l'écriture de l'histoire a pris, depuis le « linguistic turn » (tournant linguistique) de la fin des années 1960, un essor considérable, suscitant des questionnements et des polémiques qui opposent aussi bien les représentants des diverses disciplines concernées par cette question que des auteurs appartenant à un même champ de pensée<sup>1188</sup> :

---

<sup>1186</sup> La « situation », telle que l'entend Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, renvoie aussi bien à l'ancrage historique qu'à la conscience que prend l'individu – et plus particulièrement l'écrivain – de sa propre historicité.

<sup>1187</sup> Nous avons attribué trois sens au terme « *praxis* » : son sens premier d'action ; son sens marxiste, renvoyant à l'ensemble des pratiques permettant à l'homme de transformer conjointement le monde et lui-même ; le sens que lui prête Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, celui d'action *dans* l'Histoire et *pour* l'Histoire.

<sup>1188</sup> Le « linguistic turn » (l'expression est surtout utilisée en anglais) n'est réductible à aucune école ou à aucun courant de pensée défini. L'expression apparaît pour la première fois dans le titre d'un ouvrage dirigé par le philosophe américain Richard Rorty en 1967 (*The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*) dans lequel ce dernier insiste sur l'importance du langage dans la formulation des questions philosophiques. Les

des historiens, des théoriciens de la littérature, des philosophes, se sont interrogés sur la spécificité du récit fictionnel par rapport au récit historique, et certains ont remis en cause l'existence d'une frontière entre les deux. S'il nous paraît indispensable de revenir, au début du premier chapitre, sur les enjeux d'un tel débat, c'est pour expliquer et justifier notre choix de parler, à la suite d'E. Bouju, non pas de transposition ou de représentation de l'histoire dans l'œuvre littéraire, mais de « transcription<sup>1189</sup> ».

Si, à l'exception des œuvres de Rolin et Volodine qui évoquent l'engagement des années 1970<sup>1190</sup>, la période historique transcrite est la même dans les deux pôles de notre *corpus*, l'histoire, en tant que référent du récit, n'est pas conçue pareillement : pour Sartre, Camus, Vittorini, Calvino et Pratolini, les événements évoqués s'inscrivent dans un passé récent et font partie de leur histoire personnelle. L'histoire est alors perçue essentiellement comme expérience, au double sens d'épreuve et de pratique acquise, qu'il s'agit de reconstituer dans sa « brutale fraîcheur<sup>1191</sup> ». L'écrivain engagé, s'il ne traduit pas forcément cette position historique en posture littéraire, est bien un témoin des événements racontés. En revanche, comme nous l'avons montré dans les pages précédentes, l'histoire évoquée dans les récits du second *corpus* est perçue comme lointaine : même dans *Tigre en papier*, où est évoquée une période qu'a bien connue l'auteur, les événements sont mis à distance, l'accent étant mis sur le caractère révolu de cette expérience. Le narrateur de ces récits adopte alors une posture d'historien, voué à interroger les témoins qui ont survécu aux épisodes rapportés et à chercher les traces du passé<sup>1192</sup>.

---

partisans du « linguistic turn » se retrouvent autour d'une proposition forte : l'expérience et son rapport à la réalité ne peuvent être pensés en dehors de la médiation du langage. Si on associe généralement le « linguistic turn » à la crise de l'histoire intellectuelle américaine, dans les années 1970-1980, il a également touché l'histoire sociale anglaise et c'est dans la philosophie poststructuraliste française des années 1970, importée sur les campus américains, que ses animateurs ont puisé leurs premières inspirations théoriques. Dans les années 1980, le champ historique a vu naître une polémique autour de la valeur et des modalités de l'utilisation du « linguistic turn » par les historiens. Il s'agit, pour reprendre les mots de S. Cerutti, d'examiner cette « attention renouvelée au langage des documents et aux catégories des acteurs sociaux » dans le contexte précis d'une remise en cause radicale de la pertinence des méthodes et présupposés de l'histoire sociale marxiste et structuraliste à atteindre une connaissance fondée en vérité. Nous renvoyons sur ce sujet à S. Cerutti, « Le "linguistic turn" : un renoncement », dans J. Boutier et D. Julia (dir.), *Passés recomposés : champs et chantiers de l'histoire*. Paris : Autrement, p. 230-231.

<sup>1189</sup> Nous renvoyons à E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.* Nous donnerons le sens de cette expression dans les pages suivantes.

<sup>1190</sup> Néanmoins, nous avons vu précédemment que cette époque était explicitement perçue comme dérivant de celle précédente, les jeunes révolutionnaires des années 1970 étant les fils des héros (*Tigre en papier*) ou des « bourreaux » (*Lisbonne, dernière marge*) des années 1940.

<sup>1191</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>1192</sup> Nous développerons au cours de notre travail les multiples sens que revêt le terme de « trace » – empreinte, indice ou signe matériel du passé, trace mnésique vouée à une reconnaissance, traumatisme... – en suivant notamment les analyses de P. Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*

Ne portant donc pas sur la même matière – l’histoire comme expérience, l’histoire comme trace – la transcription ne peut s’effectuer selon les mêmes paradigmes formels d’un pôle à l’autre, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre. Dans le roman engagé, l’histoire, entendue comme « situation » où s’inscrivent les personnages et leurs actions, semble constituer la matrice organisationnelle du récit, déterminant les modalités de la mise en intrigue et notamment la temporalité du récit. En ce sens, on peut dire que, de la même façon qu’elle constitue le cœur de l’expérience vécue par les personnages, elle occupe sur le plan de sa mise en forme un rôle de premier plan, rôle que l’on pourrait qualifier de « configurant ». Dans le roman contemporain, c’est moins l’histoire qui s’est faite (*Geschichte* en allemand) que l’histoire qui est racontée (*Historie*), moins l’événement que son récit, qui semblent orienter les modalités de la transcription. Tout se passe en effet comme si l’écrivain s’inspirait de la démarche historiographique (recherche des preuves, consultation des archives, appel aux témoins ...) pour remonter le fil du temps, tout en subvertissant un modèle dont il ne partage pas l’ambition de vérité. Nous verrons d’ailleurs que la pratique historique de l’écriture n’est pas la seule convoquée par les romans du second *corpus*, comme si la transcription de l’histoire ne pouvait s’effectuer que par l’entremise de discours ou de types de récits multiples (le témoignage, l’autobiographie, le roman policier...) qu’elle soumettrait à un détournement et à une remotivation systématiques.

Enfin, on peut penser que ces différences entre les deux pôles de notre *corpus*, perceptibles autant dans l’objet que dans les modalités de la transcription de l’histoire, trouvent une explication dans l’hypothèse, formulée dès notre introduction, du passage d’un régime d’historicité à l’autre. Mais, sans doute, l’analyse détaillée des textes à laquelle nous aurons procédé dans les deux premiers chapitres de cette troisième partie aura signalé certaines entorses que les œuvres du *corpus* font subir au régime moderne d’historicité d’une part, au régime présentiste de l’autre. Il sera alors temps de s’interroger sur la capacité de la littérature à problématiser, réfléchir, annoncer ou freiner les glissements que nos sociétés enregistrent dans leur rapport à l’histoire.

# 1. L’histoire comme expérience et l’histoire comme trace(s)

## 1.1 L’écritain et l’historien

### 1.1.1 Les frontières entre récit historique et récit fictionnel

Dans *Le Passé, modes d’emploi : histoire, mémoire, politique*, l’historien E. Traverso, souligne l’impact du « linguistic turn » sur l’historiographie contemporaine en des termes particulièrement éclairants :

Le « linguistic turn » a souligné l’importance de la dimension textuelle du savoir historique, en reconnaissant que l’écriture de l’histoire est une pratique discursive qui incorpore toujours une part d’idéologie, de représentations et de codes littéraires hérités qui se réfractent dans l’itinéraire individuel d’un auteur. Ce faisant, il a permis d’établir une dialectique nouvelle entre réalité et interprétation, entre texte et contexte, en redéfinissant les frontières de l’histoire intellectuelle et en questionnant de façon salutaire le statut de l’historien, dont on ne peut plus ignorer l’implication multiforme dans son objet d’étude<sup>1193</sup>.

Néanmoins, rappelle l’historien, « ce courant a connu aussi des développements discutables, maintes fois dénoncés<sup>1194</sup> », et l’on sait que les tenants les plus radicaux du « linguistic turn » sont allés jusqu’à évacuer la quête de vérité qui préside à l’écriture de l’histoire. Dans son article intitulé « Le discours de l’histoire », R. Barthes se demandait ainsi, en 1967, si « la narration des événements passés [diffère] vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu’on peut la trouver dans l’épopée, le roman, le drame<sup>1195</sup> ». Comme la forme rhétorique de l’interrogation le laissait entrevoir, le critique s’acheminait vers une réponse négative, découvrant des

---

<sup>1193</sup> E. Traverso, *Le Passé, modes d’emploi : histoire, mémoire, politique*, op. cit., p. 67-68.

<sup>1194</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1195</sup> R. Barthes, « Le discours de l’histoire » [1967], *Le Bruissement de la langue*, op. cit. [p. 163-177], p. 163.

coïncidences entre le discours d'historiens classiques (Hérodote, Machiavel, Bossuet et Michelet) et le discours de la fiction sur les plans de l'énonciation, de l'énoncé et de la signification. La voie était ainsi ouverte à l'étude des chevauchements entre histoire et fiction, et c'est sans doute Hayden White qui poussa le plus loin cette réflexion en caractérisant l'historiographie comme « une manière de faire de la fiction » :

Les lecteurs de récits historiques et de romans ne peuvent manquer d'être frappés par leurs similitudes. Si les uns et les autres étaient envisagés en termes purement formels (ou plutôt formalistes), maints récits historiques pourraient passer pour des romans, tout comme beaucoup de romans pourraient être pris pour des récits historiques. Considérés simplement comme des artefacts verbaux, les récits historiques et les romans ne peuvent être distingués les uns des autres <sup>1196</sup>.

Nombreux sont les observateurs qui ont remarqué que les positions de R. Barthes et d'H. White ne sont tenables qu'à condition d'évacuer « le problème de l'objectivité du contenu du discours historique », autrement dit sa visée référentielle<sup>1197</sup>. On ne saurait oublier en effet que, contrairement à ce qu'affirmait Barthes pour lequel « le fait n'a qu'une existence linguistique<sup>1198</sup> », le passé que l'historien se donne comme objet d'étude et d'écriture « est une réalité extérieure au discours, et que sa connaissance peut être contrôlée<sup>1199</sup> » : le discours de l'historien ne prétend à la vérité qu'en ce qu'il est vérifiable. Contre l'indétermination des frontières entre récit historique et récit fictionnel se sont ainsi dressés aussi bien des historiens que des théoriciens de la littérature. Si tous s'accordent généralement à reconnaître que l'écriture de l'histoire prend toujours la forme d'un récit, et que, en ce sens, elle est confrontée, comme la fiction, à des questions relatives à l'organisation du texte, au choix des événements rapportés et aux modalités de leurs enchaînements, en revanche les argumentations divergent selon le champ disciplinaire auquel appartiennent ces observateurs.

Les historiens, dans l'ensemble, mettent principalement l'accent sur la prétention de vérité de l'historiographie et sur sa dimension argumentative, en vertu de laquelle elle ne peut

---

<sup>1196</sup> H. White, « The Historical Text as Literary Artefact », *Tropics of Discourse : essays in Cultural Criticism*. Baltimore : John Hopkins University Press, p. 121-122, (cité dans D. Cohn, *Le Propre de la fiction* [1999]. Trad. de l'anglais par Cl. Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, « Poétique », 2001, p. 174).

<sup>1197</sup> E. Traverso, *op. cit.*, p. 68.

<sup>1198</sup> R. Barthes, « Le discours de l'histoire », *op. cit.*, p. 175.

<sup>1199</sup> R. Chartier, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris : Albin Michel, 1998, p. 11 (cité dans E. Traverso, *op. cit.*, p. 68).

se passer de preuves<sup>1200</sup>. Paul Veyne, qui ne nie pas que l'histoire, « comme le roman », « trie, simplifie, organise ; fait tenir un siècle en une page<sup>1201</sup> », ajoute aussitôt que, dans le cas de l'histoire, « le roman est vrai, ce qui le dispense d'être captivant<sup>1202</sup> ». De même, lorsqu'il insiste sur la dimension créatrice de l'historiographie en rappelant que l'acte d'écrire implique toujours la construction d'une phrase « en parcourant un lieu supposé *blanc*, la page<sup>1203</sup> », Michel de Certeau ne manque pas d'ajouter qu'elle ne peut se passer d'un rapport avec le donné : « le discours historique prétend donner un contenu vrai (qui relève de la vérifiabilité) mais sous la forme d'une narration<sup>1204</sup>. ». L'écriture de l'histoire serait ainsi un « discours mixte », « fait de deux et situé entre deux » discours distincts : d'une part, le discours « logique », où « le contenu, défini par le statut de vérité (et/ou de vérifiabilité) assignable à des énoncés, implique entre eux des rapports syllogistiques (ou “légaux”) qui déterminent le mode de l'exposé (induction et déduction) » ; d'autre part, la « narration », où « le temps référentiel [...] peut être, dans l'exposé, l'objet d'omissions et d'inversions susceptibles de produire des effets de sens<sup>1205</sup> ».

Certains théoriciens de la littérature, à l'instar de Dorrit Cohn<sup>1206</sup>, ont entrepris de déterminer les critères de fictionnalité à partir de critères narratologiques. D. Cohn distingue ainsi trois caractéristiques du récit fictionnel qui ne s'appliquent pas au récit historique.

Le premier critère de définition est lié à la distinction entre différents niveaux d'analyse. Dans le récit fictionnel, on peut reconnaître deux niveaux que les critiques anglophones désignent par les termes de « story » (histoire) et de « discourse », (discours), le premier servant à identifier les événements auxquels un texte se réfère, le second la manière dont ces événements sont présentés. Le récit historique, lui, comporterait en revanche trois niveaux : l'histoire, le discours et la « référence » historique. On retrouve ici les notions de vérité et de vérifiabilité formulées par les historiens :

---

<sup>1200</sup> Outre E. Traverso et R. Chartier que nous avons cités et P. Veyne et M. de Certeau dont nous parlerons plus loin, on peut rappeler, parmi les nombreuses analyses critiques de la conception d'H. White: A. Momigliano, « La retorica della storia e la storia della retorica : su i tropi di Hayden White », *Sui fondamenti della storia antica*. Torino : Einaudi, 1984 ; C. Ginzburg, *Le Juge et l'historien : considérations en marge sur le procès Sofri*, *op. cit.* ; R. Evans, *In Defense of History*. New York : Norton, 1999 ; P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 324-328 (cités dans E. Traverso, *op. cit.*, note 140, p. 129).

<sup>1201</sup> P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire* [1971], Paris : Seuil, 1996, « Points Histoire », p. 14.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1203</sup> M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975]. Paris : Gallimard, « Folio histoire », 2002, p. 19.

<sup>1204</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

<sup>1206</sup> D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, chap. VIII, « Marqueurs de fictionnalité », *op. cit.*, p. 167-200.

[...] l'idée selon laquelle l'histoire est obligée de se fonder sur une documentation vérifiable et que cette obligation fait défaut dans le cas de la fiction a survécu aux attaques même les plus radicales contre la distinction histoire/fiction. Comme Mink, Ricœur et Berkhofer l'ont montré, dans le domaine de l'historiographie la notion de référence peut, et en fait doit, continuer à informer le travail des praticiens qui ont pris conscience de la problématique de la construction narrative<sup>1207</sup>.

Le second critère de distinction entre récit fictionnel et récit historique établi par D. Cohn concerne les situations narratives (la voix et le mode) et consiste dans le fait que le premier « donne accès à des vues intérieures sur l'esprit des personnages<sup>1208</sup> », ce qui n'est pas le cas du second.

Le troisième critère, centré sur la notion de narrateur, renvoie à la possibilité qu'a la fiction de faire entendre des voix narratives « détachées de leur origine narrative », ce qui est interdit au récit historique<sup>1209</sup>. Le lecteur d'un récit historique, comme de tout récit non-fictionnel, avance D. Cohn, « considère que ce dernier possède une origine univoque stable et que son narrateur est identique à une personne réelle, à savoir l'auteur dont le nom figure sur la page de titre<sup>1210</sup> ». Le récit fictionnel, comme l'ont démontré de nombreux chercheurs, repose quant à lui sur un déboulement de l'instance narrative en auteur et narrateur<sup>1211</sup>.

Si nous réservons pour les parties suivantes la mise à l'épreuve, par nos textes, des hypothèses de D. Cohn, nous pouvons dès à présent souligner le fait que cette confrontation entre récit fictionnel et récit historique n'est pas dénuée d'une visée axiologique. En effet, chacun des trois critères est l'occasion pour l'auteur de mettre en valeur la « liberté constitutionnelle de la fiction par rapport aux contraintes référentielles<sup>1212</sup> »: D. Cohn parle

---

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p. 173. Nous reproduisons la note 13 de D. Cohn : L. Mink, « Narrative Form as Cognitive Instrument », dans R. H. Canary (ed.), *The Writing of History*. Madison : University of Wisconsin Press, 1978 ; P. Ricœur, *Temps et récit. 3. Le Temps raconté*, *op. cit.*, p. 112-228 ; R. Berkhofer, « The Challenge of Poetics to (Normal) Historical Practice », *Poetics today*, 9, 1988, p. 435-452.

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1209</sup> *Ibid.*

<sup>1210</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1211</sup> D. Cohn rappelle que l'idée d'un clivage de l'unité vocale dans la fiction est relativement récente : elle n'a été intégrée dans le courant principal de la poétique narrative que lorsque W. Kayser, en réponse à la question tutélaire de son essai « Qui raconte le roman ? » (1958), déclara : « le narrateur n'est jamais l'auteur... mais un rôle inventé et adopté par l'auteur » (W. Kayser, « Qui raconte le roman ? » dans R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, P. Hamon, *Poétique du récit*. Paris : Seuil, « Points », 1977 [ p. 59-84], p. 71, cité dans D. Cohn, *op. cit.*, p. 190). L'idée générale d'une distinction fonctionnelle entre deux instances narratives a fini par être largement acceptée et particulièrement enrichie par W. C. Booth qui a proposé d'insérer entre elles un « auteur implicite », qui serait comme le metteur en scène caché dans les coulisses, une sorte de « second moi » de l'auteur (W. C. Booth « Distance et point de vue », dans *Poétique du récit*, *op. cit.* [p. 85-113], p. 92-93). Cette notion est loin de faire l'unanimité et a été en particulier critiquée par G. Genette dans *Nouveau discours du récit* (Paris : Seuil, « Poétique », 1983).

<sup>1212</sup> D. Cohn, *op. cit.*, p. 190.

ainsi du modèle à deux niveaux du récit fictionnel comme de ce qui permet à celui-ci de « s’émanciper de la contrainte du renvoi à des données référentielles<sup>1213</sup> » et invite à voir dans la possibilité d’une distinction entre auteur et narrateur « un des facteurs grâce auxquels la lecture des récits fictionnels est une expérience qualitativement différente de la lecture des récits à auteur univoque, un facteur qui leste la lecture d’un texte fictionnel d’un poids de liberté d’interprétation tout à fait unique<sup>1214</sup> ».

Or on peut penser, avec P. Ricœur, que la libération de la fiction à l’égard des contraintes de l’histoire « ne constitue pas le dernier mot concernant la liberté de la fiction » : « libre de la contrainte extérieure de la preuve documentaire, la fiction n’est-elle pas ultérieurement liée par [...] la contrainte du vraisemblable ? » Rappelons que P. Ricœur entend « vraisemblable » au sens aristotélicien du terme, comme « ce qui aurait pu avoir lieu », et qui recouvre donc à la fois les potentialités du passé « réel » et les possibles « irréels » de la fiction. Le philosophe conclut ainsi à « une affinité profonde entre le vraisemblable de pure fiction et les potentialités non effectuées du passé historique », défendant l’hypothèse non pas d’une opposition, mais plutôt d’un « entrecroisement » entre histoire et fiction<sup>1215</sup>.

Sans doute n’est-il pas inutile de revenir sur cette notion, longuement développée dans le troisième tome de *Temps et récit*, intitulé *Le Temps raconté*, qui met l’accent sur ce que partagent histoire et fiction, non seulement au niveau de la configuration (sur lequel se situent les analyses narratologiques de D. Cohn) mais encore sur le plan de la refiguration : toutes deux, en tant que récit, sont susceptibles de se définir par une « fonction narrative, dont l’ambition ultime est de refigurer la condition historique et de l’élever ainsi au rang de conscience historique<sup>1216</sup> ».

### 1.1.2 « L’entrecroisement » de l’histoire et de la fiction (P. Ricœur)

L’analyse des rapports entre récit de fiction et récit historique menée par P. Ricœur dans les trois volumes de *Temps et récit* s’inscrit dans le cadre d’une réflexion sur le caractère aporétique de l’expérience temporelle. La thèse du philosophe, bien connue, consiste à voir

---

<sup>1213</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1214</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>1215</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté* [1985]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991p. 347.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 185.



dans la forme même du récit – historique ou fictionnel – une résolution de cette aporie : le récit serait « le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté<sup>1217</sup> ». Dans le premier tome – *L'intrigue et le récit historique* – P. Ricœur prend d'abord soin de distinguer histoire et fiction, prenant parti contre la signification globalisante du terme « fiction », entendu comme synonyme de récit en général, et se prononçant en faveur de son sens restreint de récit non référentiel. Il se livre, dans la deuxième partie de l'ouvrage, à une investigation des rapports entre l'écriture de l'histoire et l'opération de mise en intrigue, élevée par Aristote au rang de catégorie dominante dans l'art de composer des œuvres qui imitent une action<sup>1218</sup>. Il en conclut l'appartenance de l'histoire au champ narratif, mais conteste les thèses « narrativistes » de l'histoire au motif que leurs défenseurs n'ont pas « pris suffisamment en compte les transformations qui ont éloigné l'historiographie contemporaine d'une écriture naïvement narrative », et qu'ils n'ont pas « réussi à intégrer l'explication par des lois au tissu narratif de l'histoire<sup>1219</sup> ». Soucieux de rendre à la fois justice à la spécificité de l'explication historique et de préserver l'appartenance de l'histoire au champ narratif, P. Ricœur propose de comprendre le rapport entre histoire et compréhension narrative en termes de « filiation indirecte<sup>1220</sup> ». Les concepts de « quasi-intrigue », « quasi-personnage », « quasi-événement » élaborés par l'auteur témoignent ainsi du caractère « hautement analogique de l'emploi des catégories narratives dans l'histoire savante<sup>1221</sup> ».

Mais si la mise en intrigue est commune, avec les nuances évoquées, au récit historique et au récit de fiction, le second se distingue du premier – et c'est la thèse développée dans le deuxième volet de *Temps et récit*, intitulé *La configuration dans le récit de fiction* – par le pouvoir qu'il a de se livrer à des « jeux avec le temps<sup>1222</sup> » qui ouvrent « à la manifestation du temps une carrière illimitée<sup>1223</sup> ». C'est à une expérience vitale du temps extraordinairement riche que nous inviteraient les fictions, comme l'auteur le démontre dans

---

<sup>1217</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>1218</sup> La deuxième partie du premier tome de la trilogie s'intitule « L'histoire et le récit », *op. cit.*, p. 165-396.

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p. 401. On peut noter que le premier argument avancé par P. Ricœur rejoint celui formulé par M. de Certeau à l'encontre de R. Barthes. Selon M. de Certeau, l'auteur du « Discours de l'histoire », se fondant essentiellement sur les œuvres des historiens classiques, tend à « dénier le mouvement actuel qui fait de ce discours scientifique l'exposé des conditions de sa production, bien plutôt que la narration des événements passés » (*L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 65).

<sup>1220</sup> P. Ricœur, *Temps et récit*, III. *Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 401.

<sup>1221</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>1222</sup> « Les jeux avec le temps » est le titre du troisième chapitre de *Temps et récit*, II. *La configuration dans le récit de fiction* [1984]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991, p. 115-188.

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p. 296.

ses interprétations de *Mrs. Dalloway*, *La Montagne magique* et *À la Recherche du temps perdu*<sup>1224</sup>.

Enfin, c'est dans le dernier tome de sa trilogie, consacré au développement de la thèse selon laquelle « le travail de pensée à l'œuvre dans toute configuration narrative s'achève dans une refiguration de l'expérience temporelle<sup>1225</sup> » que le philosophe se livre à une analyse comparée du récit historique et du récit de fiction, dans la deuxième section intitulée « Poétique du récit : histoire, fiction, temps<sup>1226</sup> ».

P. Ricœur commence par montrer que les deux types de récits apportent des solutions opposées aux apories de la phénoménologie du temps, l'histoire réinscrivant le temps vécu dans le cadre du temps cosmique en inventant des instruments de pensée qui jouent le rôle de « connecteurs » entre temps vécu et temps universel (le calendrier, l'idée de suite de génération, le recours des archives, des documents, des traces) tandis que la fiction opère des « variations imaginatives » sur les thèmes majeurs de cette phénoménologie<sup>1227</sup>.

Ensuite, le philosophe met en avant le fait que les deux types de récit témoignent d'un rapport analogue à la réalité, irréductible à la simple référence. Il propose d'abord de renouveler, pour ce qui est de l'histoire, la signification du mot « réalité » appliqué au passé. Il s'agit bien d'un questionnement de type ontologique, puisque le concept même de passé réel est « sous-tendu par une ontologie implicite, en vertu de laquelle les constructions de l'historien ont l'ambition d'être des *reconstructions* plus ou moins approchées de ce qui fut réel. Tout se passe comme si l'historien se savait lié par une *dette* à l'égard des hommes autrefois, à l'égard des morts<sup>1228</sup> ». Cette réflexion rejoint celle développée par M. de Certeau pour qui, l'histoire, mettant en scène « une population de morts<sup>1229</sup> », tient un discours proprement « pathologique » : « discours du pathos – malheur et action passionnée – dans une confrontation avec cette mort que notre société cesse de pouvoir penser comme un mode de participation à la vie<sup>1230</sup> ». Nous reviendrons plus loin sur les propos de M. de Certeau, qui ne s'intéresse pas seulement au passé et aux morts que l'historien installe dans le monde des vivants, mais aussi à l'avenir que ce passé ouvre au présent de l'écriture. Retenons que, pour le philosophe comme pour l'historien qui s'interroge sur sa pratique, une des caractéristiques

---

<sup>1224</sup> *Ibid.*, chap. 4 « L'expérience temporelle fictive », p. 189-286.

<sup>1225</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté, op. cit.*, p. 9.

<sup>1226</sup> *Ibid.*, p. 181-348.

<sup>1227</sup> *Ibid.* « Entre le temps vécu et le temps universel : le temps historique », p. 189-228 et « Les variations imaginatives sur le temps », p. 229-251.

<sup>1228</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>1229</sup> M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 138.

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 18.

du récit historique tient au fait que son auteur est mis en rapport avec le monde des morts, auquel il doit fidélité : l'avoir-été, ce qui a eu lieu mais n'est plus, est son objet d'étude et d'écriture. P. Ricœur donne le nom de « représentance » aux « rapports entre les constructions de l'histoire et leur *vis-à-vis*, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces<sup>1231</sup> ». Ce concept inédit a pour fonction, selon son auteur, non pas de résoudre le paradoxe d'un passé qui serait « réel », mais de souligner le fait que le rapport de l'histoire à l'avoir-été est irréductible à la notion de référence : « que cette catégorie de représentance ou de lieutenance – renforcée par le sentiment de dette – soit finalement irréductible à celle de référence, telle qu'elle fonctionne dans un langage d'observation et dans une logique extensionnelle, la structure foncièrement dialectique de la catégorie de représentance le confirme : représentance, avons-nous dit, signifie tour à tour réduction au Même, reconnaissance d'Alterité, appréhension analogisante<sup>1232</sup> ».

P. Ricœur propose ensuite de voir dans le concept d'« application » l'équivalent de la relation de représentance dans le domaine de l'histoire, c'est-à-dire une relation de la fiction au réel qui ne saurait se laisser définir en termes de référence. Son étude sur la relation d'application débouche, comme nous le verrons dans la partie finale de notre travail, sur une théorie de la lecture : c'est par celle-ci, selon P. Ricœur, que la littérature retourne à la vie et que se fait la jonction entre monde du texte et monde effectif du lecteur.

Enfin, la dernière étape de l'investigation des rapports entre fiction et histoire conduit P. Ricœur à affirmer, au-delà de la simple dichotomie et même de la convergence, leur entrecroisement<sup>1233</sup> : « par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité<sup>1234</sup> respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre<sup>1235</sup> ». De la même façon que l'intentionnalité historique s'effectue en « incorporant à sa visée des ressources de fictionnalisation relevant de l'imaginaire narratif », l'intentionnalité du récit de fiction « ne produit ses effets de détection et de

---

<sup>1231</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p. 183.

<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>1233</sup> *Ibid.*, « L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction », p. 329-348.

<sup>1234</sup> Ce terme est à comprendre au sens que lui donne la philosophie phénoménologique, et notamment Husserl : il s'agit de l'acte par lequel la conscience se rapporte à l'objet qu'elle vise. P. Ricœur l'emploie d'ailleurs comme un synonyme de « visée ».

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 330.

transformation de l'agir et du pâtir qu'en assumant symétriquement les ressources d'historicisation que lui offrent les tentatives de reconstruction du passé effectif<sup>1236</sup> ».

Sans entrer dans le détail d'une argumentation complexe, nous dirons que la « fictionnalisation de l'histoire » intervient ici non seulement sur le plan de la configuration, comme il a été montré dans le premier volume, mais aussi sur celui de visée du passé tel qu'il fut par le recours à l'imaginaire<sup>1237</sup>. C'est, selon P. Ricœur dans « le phénomène de la trace que culmine le caractère imaginaire » de la visée de l'histoire : on ne peut assigner à la trace la valeur d'« effet-signe<sup>1238</sup> » qu'en « *se figurant* le contexte de vie, l'environnement social et culturel, [...] bref le *monde* qui, aujourd'hui, *manque*, si l'on peut dire, autour de la relique<sup>1239</sup> ».

Sans doute est-il utile de mentionner une dernière modalité de la fictionnalisation de l'histoire, qui concerne « les événements qu'une communauté historique tient pour marquants, parce qu'elle y voit une origine ou un ressourcement<sup>1240</sup> ». Ces événements, que l'on appelle en anglais « epoch-making » (qui « font époque »), non seulement tirent leur signification spécifique de « leur pouvoir de fonder ou de renforcer la conscience d'identité de la communauté considérée, son identité narrative, ainsi que celle de ses membres », mais engendrent des « sentiments d'une intensité éthique considérable<sup>1241</sup> ». P. Ricœur cite alors Auschwitz comme un de ces événements « qu'il est nécessaire de ne jamais oublier » et souligne le rôle de la fiction dans « cette mémoire de l'horrible » : il consiste à rendre possible l'individuation de l'horreur, à rendre l'événement « uniquement unique » par le pouvoir qu'a la fiction de « susciter une illusion de présence, mais contrôlée par la distanciation critique », une « illusion contrôlée » en somme<sup>1242</sup> : « l'individuation par l'horrible [...] resterait aveugle en tant que sentiment, aussi élevé et profond soit-il, sans la quasi-intuitivité de la fiction. La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pleurer<sup>1243</sup>. ». Elle se met alors « au service de l'inoubliable<sup>1244</sup> ». C'est bien sur la complémentarité des modes de représentation historique et fictif face à l'événement extrême qu'insiste P. Ricœur.

---

<sup>1236</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>1237</sup> Précisons que, dans la perspective de P. Ricœur, « l'imaginaire » ne renvoie pas au non-existant, mais plutôt à l'acte d'imagination par lequel l'historien tente de reconstituer le contexte immédiat de la trace qu'il analyse.

<sup>1238</sup> *Ibid.*, p. 219 : « La trace combine un rapport de *signifiance* [...] et un rapport de *causalité*, inclus dans la chose de la marque. »

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>1240</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>1241</sup> *Ibid.*

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 340-341.

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 341-342.

<sup>1244</sup> *Ibid.*, p. 342.

L'approche historique, qui explique et relie, a besoin de la fiction et de son pouvoir d'individuation pour représenter l'horrible :

Le conflit entre l'explication qui relie et l'horreur qui isole est ici porté à son comble, et pourtant ce conflit latent ne doit conduire à aucune dichotomie ruineuse entre une histoire, qui dissoudrait l'événement dans l'explication, et une riposte purement émotionnelle, qui dispenserait de penser l'impensable. Il importe plutôt de rehausser l'une par l'autre l'explication historique et l'individuation par l'horreur. Plus nous expliquons historiquement, plus nous sommes indignés ; plus nous sommes frappés par l'horreur, plus nous cherchons à comprendre<sup>1245</sup>.

Quant à l'« historisation de la fiction », elle est soutenue par l'hypothèse selon laquelle « le récit de fiction *imite* d'une certaine façon le récit historique. Raconter quoi que ce soit [...], c'est le raconter *comme s'il était passé*<sup>1246</sup> ». Le temps passé du récit serait un « quasi-passé temporel », qui indiquerait que « les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* que nous pouvons ici tenir pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à un déguisement fictif de l'auteur réel. Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix<sup>1247</sup> ». De la même façon que l'histoire est « quasi fictive », la fiction serait donc « quasi historique ».

De ces échanges entre historisation de la fiction et fictionnalisation de l'histoire, de cette refiguration du temps naît, selon P. Ricœur, le temps humain, qui n'est autre que le temps raconté. Il s'interroge alors sur « ce qui, du côté du récit, tant historique que fictif, répond à la présupposition de l'unicité du temps » et propose un nouveau sens du mot « histoire » qui excède la distinction entre les deux types de récits et qui correspond aux notions de « conscience historique » et de « condition historique<sup>1248</sup> ». Le récit aurait la capacité de refigurer non seulement le temps humain, mais encore la condition historique, qu'elle élèverait au rang de conscience historique. C'est notamment dans ses « Conclusions »

---

<sup>1245</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 344. D. Cohn, dans le chapitre « La déviance de la narration simultanée », a montré les limites de l'hypothèse ricœurienne en analysant certains romans de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, écrits à la première personne, non pas monologiques mais narratifs, et qui sont pourtant écrits d'un bout à l'autre au présent (*Le Propre de la fiction, op. cit.*, p. 149-166). Nous reviendrons plus loin sur la tendance de P. Ricœur à négliger les manifestations plus contemporaines de la fiction narrative.

<sup>1248</sup> *Ibid.*, p. 185.

que l'auteur développe cette dernière idée en la reliant expressément à la notion d'entrecroisement qui nous intéresse ici :

Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*. « Identité » est pris au sens d'une catégorie de la pratique. Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action ? *qui* en est l'agent, l'auteur ? [...] Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie<sup>1249</sup>. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. L'identité du *qui* n'est donc qu'une identité narrative. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie insoluble : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et Nietzsche, que ce sujet unique n'est qu'une illusion substantialiste. [...] Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise comme au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ; la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. [...] Le soi de la connaissance de la soi est le fruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l'*Apologie*. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture. L'ipséité est celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même<sup>1250</sup>.

Si nous avons cité aussi longuement P. Ricœur, c'est autant pour faciliter la compréhension du concept essentiel d'identité narrative que pour en souligner la dimension éthique : non seulement, l'individu ou la communauté se constituent dans leur identité en recevant des récits qui « deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective<sup>1251</sup> », mais cette identité est en quelque sorte « purgée » suite aux « effets cathartiques » des récits. Une telle notion est indissociable de la théorie ricœurienne de la lecture qui fait de celle-ci « une expérience de pensée par laquelle nous nous exerçons à habiter des mondes étrangers à nous-mêmes », soit une théorie de l'action<sup>1252</sup>. Nous reviendrons dans la quatrième partie de notre travail sur cette théorie de la lecture, qui autorise le passage de l'identité narrative à l'ipséité véritable, au moment même où le lecteur, « redevenu *agent*, initiateur d'*action* » choisit « entre les multiples propositions de justesse éthique véhiculées par la lecture<sup>1253</sup> ».

---

<sup>1249</sup> H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit.

<sup>1250</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p. 442-444.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>1252</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>1253</sup> *Ibid.*

Ce qu'il nous semble important de retenir ici, c'est que le récit, du fait même qu'il combine les ressources de la fiction et de l'histoire, contribue fortement à la construction d'une conscience historique, à la façon dont un individu ou une communauté prend acte de sa position dans le temps – « ici, je me tiens !<sup>1254</sup> » – et dans l'histoire. Ne pourrait-on pas alors relier la notion d'identité narrative à celle de régime d'historicité et avancer que le récit, en tant que fondateur de cette identité, joue un rôle actif dans la mise en place de l'ordre du temps propre à une société ? Que la triple *mimèsis* dans laquelle s'inscrit le récit – figuration, configuration, refiguration – porte non seulement sur le temps phénoménologique évoqué par P. Ricœur, mais plus spécifiquement sur le régime d'historicité que se donne une communauté ?

Avancer cette hypothèse, c'est sans nul doute forcer la théorie ricœurienne, qui confère une relative anhistoricité à l'expérience du temps et aux pratiques narratives, comme le souligne notamment Jean-François Hamel, à la suite de D. Cohn<sup>1255</sup> : « il est en effet étonnant de voir l'œuvre maîtresse de Ricœur, si nuancée dans ses propositions méthodologiques et ses frayages théoriques, minimiser les variations qui modulent les arts du récit au fil de l'histoire. Les modalités de la narrativité s'avèrent suffisamment constantes à ses yeux pour qu'il puisse appeler à la barre des témoins Aristote et Proust, Augustin et Braudel<sup>1256</sup> ». De fait, les « métamorphoses » qu'a connues l'intrigue dans les récits littéraires modernes ne constituent pas pour le philosophe une rupture avec la conception aristotélicienne de l'intrigue – le *muthos* – mais bien son enrichissement et son expansion<sup>1257</sup>. C'est ainsi que, « en voulant confirmer la pertinence transhistorique de sa conception du récit, *Temps et récit* finit en quelque sorte par la soustraire à l'histoire en la préservant des transformations et des pertes dont le récit a pourtant fonction de rendre compte<sup>1258</sup> », poursuit J.-F. Hamel. Parallèlement à cette universalité des arts du récit<sup>1259</sup>, s'ajoute chez P. Ricœur « l'absence de détermination historique de l'expérience du temps et particulièrement du temps historique<sup>1260</sup> » : conçu comme donnée immuable de l'expérience humaine, le temps n'a pas,

---

<sup>1254</sup> *Ibid.*

<sup>1255</sup> Nous renvoyons à la p. 376, note 62, de notre travail.

<sup>1256</sup> J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>1257</sup> P. Ricœur, « Les métamorphoses de l'intrigue », *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, p. 17-58.

<sup>1258</sup> J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 218-219.

<sup>1259</sup> Seule est prise en compte par P. Ricœur l'historicité de la conscience historique, dans le cadre d'une réflexion sur l'écriture historique. Ses analyses des œuvres littéraires n'y font en revanche aucune allusion (« Vers une herméneutique de la conscience historique », *Temps et récit, III. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 374-433).

<sup>1260</sup> J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 219.

dans *Temps et récit*, d'historicité, pas plus que la « conscience historique » que nous avons évoquée plus haut n'a d'histoire.

L'indifférence à la notion de régime d'historicité manifestée par P. Ricœur constitue sans nul doute la limite à laquelle se heurte notre usage des thèses avancées par l'auteur de *Temps et récit*. En effet, nous n'avons cessé de défendre l'idée selon laquelle l'œuvre littéraire se comprend dans le rapport à l'histoire qu'elle exprime et dont elle est issue. L'hypothèse du philosophe selon laquelle l'identité narrative construite par le récit est un facteur déterminant pour la formation d'une conscience historique ne nous intéresse qu'à condition d'attribuer une valeur historique précise à cette conscience. Dans notre perspective, si l'identité narrative n'est pas « stable et sans faille », ce n'est pas seulement parce qu'« il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées<sup>1261</sup> », mais bien parce que l'ordre du temps dans lequel vit une société donnée détermine pour une large part les formes de l'expérience temporelle dont se saisit le récit. C'est donc à un usage « historicisé » que nous soumettrons les hypothèses formulées dans *Temps et récit*, par ailleurs extrêmement fécondes et auxquelles nous renverrons souvent au cours de notre travail.

### 1.1.3 La « transcription » de l'histoire (E. Bouju)

La brève étude que nous avons menée sur les rapports complexes qu'entretiennent histoire et fiction nous conduit à écarter l'hypothèse d'une écriture de l'histoire qui serait simple transposition de l'expérience : les historiens eux-mêmes envisagent leur travail en étroite relation avec une poétique du récit. On ne peut non plus parler de transposition du modèle historiographique dans le récit fictionnel, dans la mesure où ce dernier ne partage pas la visée référentielle du récit historique et ne subit pas la contrainte de vérification auquel celui-ci est soumis. Cependant, la fiction peut intégrer ces deux éléments, et c'est bien là ce qui constituerait, en dernière instance, sa liberté : pouvoir choisir, emprunter des modèles d'écriture sans perdre sa spécificité fictionnelle et se confondre avec eux. La capacité d'ouverture, ce que l'on pourrait appeler la « disponibilité » du récit fictionnel à l'égard d'autres discours, peut être appliquée plus largement au champ de l'expérience, sans que soit remise en cause cette tension entre accueil de l'« autre » de la fiction et préservation du « propre de la fiction ».

---

<sup>1261</sup> P. Ricœur, *Temps et récit*, III. *Le temps raconté*, op. cit., p. 446.



Thomas Pavel, dans *Univers de la fiction*, définit précisément la fiction comme une « structure duelle », qui relie monde réel (« l'univers primaire ») et monde de la fiction (« l'univers secondaire ») sous le signe du « faire-semblant » : les éléments des deux univers seraient raccordés, comme dans les jeux d'enfants, par la « relation de correspondance “sera pris pour”<sup>1262</sup> ». Ce n'est donc pas un rapport d'identité, mais de correspondance, d'analogie qui associe éléments de l'univers primaire et éléments de l'univers secondaire.

L'histoire – en tant que pan de l'univers primaire qui nous occupe ici – n'est donc ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, quand elle entre dans le monde du « faire-semblant ». La notion de « transcription » telle que la définit E. Bouju permet sans doute d'expliquer ce statut ambivalent de l'histoire racontée qui, n'appartenant plus au monde réel, n'est pas pour autant « irréaliste ». L'auteur de *La Transcription de l'histoire* ouvre son essai par une distinction claire entre « transposition » et « transcription », empruntée au vocabulaire de la musique :

La notion de transposition est d'abord musicale : elle consiste à déplacer une ligne mélodique en l'adaptant à la tessiture d'une nouvelle voix. Les transpositions de *lieder* pour une voix différente de la partition originale, par exemple, consistent en un simple déplacement de gamme. Lorsque l'on opère non seulement un déplacement de gamme, mais aussi l'adaptation d'une architecture instrumentale à une autre, on parle de « transcription » (transcription par exemple d'une symphonie pour piano seul)<sup>1263</sup>.

Parler de « transcription » romanesque, cela signifie donc renvoyer au modèle d'« une musique de l'expérience transcrite dans l'instrumentalité de l'écriture romanesque ; le roman réplique à l'expérience dans son langage propre, par harmonie moins imitative que transfiguratrice<sup>1264</sup> ». En même temps qu'elle s'ouvre à l'histoire, la fiction la transfigure, c'est-à-dire, selon E. Bouju, lui fait traverser la triple *mimèsis* ricœurienne : « le geste de l'écriture appelle une reconnaissance, une compréhension ; [...] la convocation de la bibliothèque ne se prive pas d'une entrée dans le monde et du risque d'une confrontation directe avec l'altérité<sup>1265</sup> ». C'est sur la dernière étape de la *mimèsis*, la refiguration, qu'insiste particulièrement l'auteur, s'inspirant des propos du poète irlandais Seamus Heaney (Prix

---

<sup>1262</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction* [1986]. Trad. de l'anglais par l'auteur. Paris : Seuil, Poétique, 1988, p. 75. Nous renvoyons, au sujet de la relation entre monde réel et monde de la fiction placée sous le signe du faire-semblant, à l'ensemble du chap. 2, « Des univers saillants », p. 59-94.

<sup>1263</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>1264</sup> *Ibid.*

<sup>1265</sup> *Ibid.*

Nobel 1995), selon lequel « dans un poème, le poids du monde n'est pas abandonné ou éludé ; c'est plutôt que par application de la force de l'imagination, il est mis en mouvement, il paraît plus léger et plus maniable ; c'est toujours d'une manière reconnaissable un *poids*, mais le poids n'est plus un poids mort. Un poème déplace les parties qui constituent un monde et établit une nouvelle coordination<sup>1266</sup> ». Il est en effet possible, selon E. Bouju, de mesurer, dans l'écriture romanesque, ce pouvoir que le poète reconnaît à son art, « le pouvoir de faire en sorte que ce poids du monde, aussi lourd, aussi “mort” soit-il, se trouve déplacé et offert, confié à nos mains de lecteurs<sup>1267</sup> ». Ce pouvoir, comme le relève l'auteur, est aussi une « responsabilité » que prend l'écrivain à l'égard de son lecteur comme à l'égard du monde qu'il « déplace ».

La notion de « transcription » ouvre ainsi la voie à deux types de questionnements concernant l'écriture de l'histoire : d'une part, elle met l'accent sur le travail de transfiguration de l'expérience historique opéré par la fiction qui accueille cette expérience : « déplacement » et « nouvelle coordination » caractérisent ce processus d' « adaptation d'une architecture à une autre<sup>1268</sup> ». D'autre part, reposant « sur le postulat d'une même ligne qui fasse se rejoindre expérience et roman », elle tend à faire de l'expérience elle-même un « texte virtuel<sup>1269</sup> ». Ces deux questionnements orienteront les deux dernières parties de notre travail.

Si nous nous intéresserons à la transcription de l'histoire en tant que configuration dans cette troisième partie, nous aborderons sa dimension refigurative, ou, pour reprendre les termes d'E. Bouju, la « réplique » qu'elle suscite dans le monde du lecteur, dans le dernier. Précisons que nous adopterons à l'égard des hypothèses formulées par E. Bouju la même position que nous avons définie à l'égard des analyses ricœurriennes, c'est-à-dire que nous nous proposons d'intégrer les unes et les autres à la perspective historique et diachronique qui domine notre travail. La transcription de l'histoire, dont E. Bouju définit les enjeux et les modalités en s'appuyant sur un *corpus* de romans européens de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, sera ainsi examinée dans une perspective chronologique, portant d'abord sur le roman engagé de l'après-guerre puis sur le roman contemporain.

---

<sup>1266</sup> S. Heaney, « La frontière de l'écriture », dans J. Genet (dir.), *Seamus Heaney et la création poétique*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1995, p. 23, cité dans E. Bouju, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1267</sup> *Ibid.*

<sup>1268</sup> *Ibid.*

<sup>1269</sup> *Ibid.*

## 1.2 Le roman engagé de l'après-guerre ou la reconstitution de l'expérience

Publiés entre 1945 et 1947, les textes du premier pôle de notre *corpus* traitent, davantage que d'une « période » historique, d'une « expérience » historique : celle d'une nation entière, mais aussi celle d'individus singuliers pris dans la tourmente d'événements « extrêmes ». Expérience traumatisante pour tous, même si tous n'ont pas connu la même guerre. À la Libération, une véritable « frénésie de raconter » anime ceux qui ont survécu aux épreuves, et en premier lieu les rescapés des camps : « Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle » note Robert Antelme dans l'« Avant-Propos » de *L'Espèce humaine*<sup>1270</sup>. Calvino, qui a traversé une expérience tout autre, et qui, lui, place la Libération sous le signe de l'euphorie, d'une « allégresse pleine de défi<sup>1271</sup> », parle également d'une « rage de récits » :

Le fait d'être sorti d'une expérience – guerre, guerre civile – qui n'avait épargné personne, établissait une communication immédiate entre l'écrivain et son public : on était face à face, à égalité, remplis d'histoires à raconter, chacun avait la sienne, chacun avait vécu des moments singuliers, dramatiques, pleins d'aventure, la parole volait de bouche en bouche. Le retour de la liberté de parole se traduisait au début chez les gens par une rage de récits<sup>1272</sup> : dans les trains qui recommençaient à circuler, surchargés de gens, de paquets de farine, de bidons d'huile, chaque passager racontait à d'inconnus compagnons de voyage tout ce qui lui était arrivé [...]. La grisaille de la vie quotidienne semblait appartenir à d'autres temps, on respirait dans un univers d'histoires multicolores<sup>1273</sup>.

Sans doute l'abondance des témoignages, oraux comme écrits, contribua-t-elle fortement à noyer la parole singulière et dissonante des survivants des camps, qui avait peu à voir avec « l'univers d'histoires multicolores » évoqué par Calvino. On sait que, de l'urgence de raconter à l'écriture d'un récit, à sa publication et surtout à sa réception par le public, il a

---

<sup>1270</sup> R. Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, « Avant-Propos » [p. 9-11], p. 9.

<sup>1271</sup> I. Calvino, « Presentazione », *SNR*, p. VI-VII. Nous reproduisons ici la traduction de P. Daros dans *Italo Calvino*, « Anthologies », « Préface de 1964 au *Sentier des nids d'araignée* », *op. cit.* [p. 130-134], p. 131. P. Daros ne traduit que certains passages de la « Presentazione ».

<sup>1272</sup> Le terme italien employé par Calvino, « *smania* », que P. Daros traduit par « rage », pourrait aussi être traduit par le terme « frénésie ».

<sup>1273</sup> *Ibid.*

pu s'écouler deux, voire trois décennies<sup>1274</sup> et que le cauchemar rapporté par Primo Levi dans *Si c'est un homme* de ne pas être écouté par son auditoire a bel et bien été une réalité dans l'immédiat après-guerre<sup>1275</sup>.

Aussi distincts soient-ils de ce que l'on nomme aujourd'hui « la littérature des camps », les textes étudiés n'en partagent pas moins un trait essentiel : « nés de l'événement » – c'est sous cette appellation que Maurice Nadeau, en 1963<sup>1276</sup>, rassemble les récits de Robert Antelme, de David Rousset et de Jean Cayrol – ils ont une valeur de témoignage, au sens où ils rendent compte d'une expérience traversée par leurs auteurs. Les œuvres étudiées se distinguent des témoignages des rescapés des camps non seulement par le contenu de l'expérience transmise (aucun de nos textes, à l'exception de *La Peste*, n'évoque les camps<sup>1277</sup>) et par leur caractère ouvertement fictionnel (qui n'exclut pas de nombreuses références autobiographiques) mais aussi par la coïncidence immédiate qu'ils ont rencontrée avec le public contemporain. Si la « frénésie » de raconter renvoie à un « état d'exaltation violente qui met hors de soi » (*Le Robert*), on peut penser que la transmission et la délégation de l'expérience à autrui par le biais du récit a été effective dans un cas mais pas dans l'autre<sup>1278</sup>. En ce sens, les romans étudiés sont à envisager comme des actes de communication « réussis », qui ont atteint leur public parce qu'ils évoquaient une expérience commune au plus grand nombre et de surcroît en accord avec l'optimisme de l'idéologie de la Reconstruction. Calvino ne dit pas autre chose quand il affirme entendre, en 1964, derrière l'œuvre singulière qu'est *Le Sentier des nids d'araignée*, « la voix anonyme de l'époque<sup>1279</sup> ».

C'est sous l'angle de la mise en mots de l'expérience et du rapport entre fiction et témoignage que nous aborderons ici les textes du premier pôle de notre *corpus* : si certains d'entre eux se présentent comme de véritables fictions de témoignage, mettant en scène un narrateur qui entend transmettre ce qu'il a vu ou entendu (c'est le cas de *La Peste* de Camus et de *Chronique des pauvres amants* de Pratolini), d'autres en revanche adoptent la forme du

---

<sup>1274</sup> A. Wiewiorka a répertorié et analysé les nombreux témoignages publiés dans l'immédiat après-guerre et restés sans écho, dans *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*. Paris : Plon, 1992, chap. II.1 « Une masse de témoignages », p. 167-190.

<sup>1275</sup> P. Levi, *Si c'est un homme* [1947]. Paris : Julliard, Pocket, 1987, p. 64.

<sup>1276</sup> M. Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre* [1963]. Nantes : Le Passeur Cecofop, 1992, p. 33.

<sup>1277</sup> Et encore s'agit-il, dans le récit allégorique de Camus, d'une référence voilée.

<sup>1278</sup> On peut citer ici encore une fois R. Antelme, qui, dans les dernières pages de son récit, fait la douloureuse épreuve de l'incommunicabilité de son expérience quand il cherche à parler aux Américains qui viennent de délivrer Buchenwald (*op. cit.*, p. 300-302).

<sup>1279</sup> I. Calvino, « Préface de 1964 au *Sentier des nids d'araignée* », dans P. Daros, *op. cit.*, p. 131.

récit à la troisième personne pour rendre compte d'une expérience historique qui se veut au plus près de la réalité, y compris en ce qui concerne la réception, forcément subjective et déformante, de l'événement historique (*Le Sursis* de Sartre et *Le Sentier des nids d'araignée* de Calvino). Enfin, *Les Hommes et les autres* de Vittorini, qui croise, par le biais du montage, deux types de récits, a la particularité d'offrir, outre un roman de partisans dans les chapitres en caractères romains, un témoignage des difficultés de l'écriture de l'histoire dans les chapitres en italique : un témoignage *de et sur* l'écrivain-témoin, en quelque sorte.

### 1.2.1 Fictions de témoignage : *La Peste* et *Chronique des pauvres amants*

Les romans de Camus et Pratolini ont pour caractéristique commune de se présenter comme des chroniques : ce terme apparaît dès le titre du récit italien<sup>1280</sup> et dans la première phrase du texte camusien<sup>1281</sup> et comporterait ainsi une valeur programmatique. La chronique se définit, comme le rappelle Francesco Paolo Memmo dans son introduction aux romans de Pratolini, comme « une forme de narration historique [...] qui suit l'ordre chronologique, décrivant avec une précision minutieuse des événements qui en général concernent seulement une ville ou une région, et dont le chroniqueur a été un témoin oculaire<sup>1282</sup> ». Présenter un récit de fiction comme une chronique signifie donc susciter chez le lecteur un certain nombre d'attentes en ce qui concerne le contenu et le style du texte : d'une part, l'indexation partielle du récit fictionnel au récit historique (par le biais de la soumission du récit à l'ordre chronologique et des faits rapportés à la réalité historique), d'autre part, l'attention à ce qui fait la spécificité de la chronique au sein du discours historiographique (le quotidien, la « petite » histoire, la substitution d'un modèle explicatif par un modèle représentatif et interprétatif<sup>1283</sup>) et enfin la garantie d'authenticité qu'incarne un narrateur témoin des

---

<sup>1280</sup> Notons que le titre italien emploie le terme de « chronique » au pluriel, contrairement à la traduction française, ce qui a pour effet de souligner la multiplicité des épisodes racontés, dont l'unité tient avant tout à l'ancrage spatio-temporel du récit : la Via del Corno dans les années 1925-1926.

<sup>1281</sup> *P*, p. 11 : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. »

<sup>1282</sup> V. Pratolini, *Romanzi*. Milano : Mondadori, « I Meridiani », a cura di F. P. Memmo, 1993, vol. 1, « Introduzione » [p. XI-XXXIV], « p. XX.

<sup>1283</sup> Dans son essai intitulé « Le narrateur », W. Benjamin rappelle que « le chroniqueur n'est pas l'historien, il est le narrateur de l'histoire. [...] L'historien est tenu d'expliquer d'une façon ou d'une autre les événements dont il traite ; il ne saurait en aucun cas se contenter d'en faire montre comme d'échantillons des destinées terrestres. C'est justement cela que fait le chroniqueur [...]. L'explication cède la place à l'interprétation. Cette dernière ne s'occupe nullement d'enchaîner avec précision des événements déterminés, elle borne sa tâche en décrivant comment ils s'insèrent dans la trame insondable des destinées terrestres » (W. Benjamin, *Écrits français*. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2003, p. 281). Associer le chroniqueur au narrateur revient aussi, dans la perspective benjaminienne, à souligner le rôle de celui-ci dans la narration, à relier son activité à un

événements rapportés. C'est aussi renvoyer aux chroniques littéraires qui, s'appuyant sur l'acception plus générale que prend le terme à partir du XVII<sup>e</sup> siècle – « un ensemble de nouvelles, vraies ou fausses, se propageant oralement » (*Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*) – détachent le genre du discours historiographique et traitent, prenant souvent de grandes libertés avec la réalité, des faits qui sortent de l'ordinaire : les *Chroniques italiennes* de Stendhal illustrent bien cette tendance, leur auteur ayant puisé dans des documents d'archives romaines des histoires d'amour choisies pour la violence des passions exprimées.

De prime abord, le roman de Camus semble satisfaire à la définition de la chronique historique en ce qui concerne l'ordre du récit<sup>1284</sup> : les « curieux événements » de *La Peste* (c'est bien leur caractère extraordinaire<sup>1285</sup> qui justifie le récit) sont relatés dans leur ordre d'apparition et la narration s'étend sur une durée continue qui va du « matin du 16 avril » (15) à « une matinée de février » (264). Rappelons que le dénouement de *La Peste* est double, l'évocation de la fin de l'épidémie étant suivie d'un épilogue où le narrateur de la chronique dévoile son identité, complétant ainsi le prologue. Sans doute, comme le souligne Jacqueline Lévi-Valensi, « par cette symétrie, la structure souligne l'importance du choix de la chronique comme mode d'écriture<sup>1286</sup> ». Mais on peut aussi penser qu'en attribuant à la chronique une fonction d'encadrement du récit, une telle structure limite la référence à ce modèle. De fait, au fur et à mesure que la peste se développe, les indications temporelles se font de moins en moins précises : si les saisons, et plus rarement les mois, sont évoqués, il faut attendre la cinquième partie pour qu'une date (le 25 janvier) soit de nouveau mentionnée<sup>1287</sup>. Une fois déclarée, la peste devient l'unité temporelle, le temps se mesurant, à partir de la deuxième partie et jusqu'à la disparition du fléau, par « semaine de peste<sup>1288</sup> ». En outre, comme l'a analysé J. Lévi-Valensi, « la succession chronologique ne rend pas un compte exact du mode de rattachement des séquences les unes aux autres » et tout se passe comme si la succession

---

exercice de mémoire et enfin à délivrer une « morale de l'histoire » : éléments que nous retrouvons chez Camus et Pratolini et que nous développons dans ces pages.

<sup>1284</sup> C'est-à-dire, selon G. Genette, l'ordre « pseudo-temporel » de la disposition des événements de la diégèse dans le récit (*Figures III*, « Le discours du récit », « 1. Ordre », *op. cit.* [p. 77-121], p. 78).

<sup>1285</sup> *P*, p. 11 : « De l'avis général, [les curieux événements] n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire. »

<sup>1286</sup> J. Lévi-Valensi, *Jacqueline Lévi-Valensi commente « La Peste » d'Albert Camus*. Paris : Gallimard, « Foliothèque », 1991, p. 46.

<sup>1287</sup> *P*, p. 247.

<sup>1288</sup> *Ibid.*, p. 77.

des chapitres – par ailleurs non numérotés et de longueur variable – et la variété de leurs enchaînements visait à « transcrire le mouvement même de la vie, dans son désordre, et dans son combat discontinu contre la maladie et la mort<sup>1289</sup> ». Est-ce à dire que la chronique n'aurait qu'une fonction purement décorative, subvertie de l'intérieur par une structure qui tendrait vers la tragédie et la représentation mythique de la lutte des hommes contre le Mal ? Le temps historique de la chronique affichée ne serait-il pas remplacé par le temps fictionnel qui associe le temps vécu, qualifié par P. Ricœur comme le temps de l'agir et du souffrir, et le temps mythique, de l'éternel retour ?

Si nous tenterons de répondre à ces interrogations dans le chapitre suivant consacré à la configuration du temps dans le roman, il convient ici de rappeler que la chronique se définit autant par sa soumission au temps chronologique que par la présence d'un narrateur qui se définit comme « témoin ». Et c'est sans doute cette dimension qui justifie le mieux le recours de Camus au modèle de la chronique. On sait que l'idée de confier le récit à un narrateur qui associe à ce qu'il a vu les témoignages, oraux ou écrits, d'autres personnages, est présente dès la première version, achevée en janvier 1943<sup>1290</sup>. « Il faut décidément que ce soit une relation, une chronique », dit Camus dans ses *Carnets* en 1942, montrant par-là que ce qui l'intéresse dans la chronique, c'est la « voix » du récit qui fait le lien entre expérience vécue et expérience racontée (« une relation »)<sup>1291</sup>. Il n'est pas question de chronologie dans l'idée que le chroniqueur de *La Peste*, le docteur Rieux, se fait de « sa tâche ». Celle-ci est « seulement de dire : “ceci est arrivé”, lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé » (14). Ce qui compte est donc l'authenticité des faits, dont sont appelés à juger « les milliers de témoins qui estimeront dans leur cœur la vérité de ce que [le chroniqueur] dit » (14). Le chroniqueur se fait donc ici porte-voix des témoins et son témoignage individuel est indissociable de celui des autres, qu'il a recueilli à la manière d'un « historien » :

Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait pas mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater. C'est ce qui l'autorise à faire œuvre d'historien. Bien entendu, un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens : son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette

---

<sup>1289</sup> J. Lévi-Valensi, *op. cit.*, p. 47.

<sup>1290</sup> Nous renvoyons, en ce qui concerne la genèse de *La Peste*, à M.-T. Blondeau « Notice sur *La Peste* », dans A. Camus, *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 1133-1169.

<sup>1291</sup> A. Camus, « *Carnets 1935-1948 : Cahier IV (janvier 1942-septembre 1945)* », *ibid.* [p. 937-1025], p. 976.

chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains. Il se propose d'y puiser quand il le jugera bon et de les utiliser comme il lui plaira (14).

Le terme d'« amateur » est ici important : non seulement il renvoie à la modestie propre à Rieux, mais encore il souligne le caractère non scientifique de l'entreprise, dû à l'approche subjective du chroniqueur (« quand il le jugera bon », « comme il lui plaira ») et au fait que le narrateur s'est fait historien « par hasard », poussé par « la force des choses ». Rieux ne prétend donc pas être un observateur impartial, mais un témoin privilégié par les circonstances. On remarquera aussi le langage judiciaire ou policier de cet historien occasionnel qui parle de « dépositions recueillies ». Comme le souligne J. Lévi-Valensi, « il ne s'agit pas seulement de dire ce qui a été, mais de participer à un procès<sup>1292</sup> », le procès que la peste, fléau impitoyable, intente aux hommes et à la condition humaine. Rieux occupe alors, dans ce procès, la fonction de témoin de la défense, dans la mesure où, comme il le révèle dans l'épilogue, il a « pris délibérément le parti de la victime » (273). Du témoignage sur les événements, il est passé au témoignage « en faveur des pestiférés » et, à travers eux, en faveur de tous les hommes, en qui le fléau lui a permis de découvrir qu'il y avait « plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (279).

La subversion du modèle de référence affiché – la chronique – s'expliquerait ainsi par la portée morale que Rieux attribue à son récit : celui-ci « est l'œuvre d'un homme pour qui compte plus que tout la vérité morale, et non l'exactitude des statistiques, des dates, des durées ; il ne s'agissait pas de dire la peste, mais de montrer les hommes en face d'elle<sup>1293</sup> ». C'est là aussi l'objectif de Camus, qui n'entend pas *retracer* l'histoire de l'Occupation et de la Résistance, mais *exprimer* l'expérience de l'histoire qui a été la sienne et celle de ses contemporains : « Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu<sup>1294</sup> », note-t-il dans ses *Carnets*.

La distance que la forme même de l'allégorie implique avec la réalité historique trouve ainsi un équivalent, nous semble-t-il, dans la distance que le narrateur Rieux prend avec le modèle d'écriture de la chronique. La fidélité à l'expérience passe, selon Camus, par la transfiguration du réel et on pourrait sans mal remplacer le terme « monde » par celui

---

<sup>1292</sup> J. Lévi-Valensi, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1293</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1294</sup> Albert Camus, « Carnets IV (janvier 1942-septembre 1945) », *op. cit.*, p. 979.



d'« histoire » dans ces propos des *Carnets* : « répéter ce monde c'est peut-être le trahir plus sûrement qu'en le transfigurant<sup>1295</sup> ».

La narration linéaire, la voix d'un narrateur témoin, la dimension référentielle directe du récit apparentent incontestablement *Chronique des pauvres amants* à la chronique. En effet, si la référence à la réalité historique s'effectue dans *La Peste* sur le mode de l'allusion et se fait, d'une version à l'autre, de plus en plus discrète<sup>1296</sup>, le roman pratolinien en revanche s'ancre dans un cadre spatio-temporel historique explicite. Conformément aux chroniques florentines du Moyen-Âge et de la première Renaissance, dont Pratolini était un grand lecteur, le récit retrace, par la voix d'un narrateur qui semble appartenir au milieu même qu'il décrit, la vie d'une population dans un espace et un temps limité : celle des habitants de la Via del Corno, depuis mai 1925 jusqu'en septembre 1928. Les événements des années 1925 et 1926 occupent la quasi-totalité du récit, le dernier chapitre évoquant très rapidement l'année 1927 et se concluant sur un dialogue entre Renzo et Musetta fin septembre 1928.

Si les références à l'histoire politique de l'Italie sont nombreuses dans le roman, on peut cependant remarquer qu'elles sont subordonnées à l'intrigue fictionnelle, le narrateur n'évoquant l'histoire nationale que lorsqu'elle a un impact direct sur la vie des protagonistes ou qu'elle sert à expliquer le caractère et le parcours de l'un d'entre eux : ainsi, la « Nuit de l'Apocalypse », qui repose sur des faits véridiques<sup>1297</sup>, joue un rôle essentiel dans l'action, puisque Maciste y trouve la mort et qu'elle dévoile la réalité violente et injuste du fascisme aux « Cornacchiai ». De la même façon, la marche sur Rome est évoquée dans la mesure où elle s'intègre à l'itinéraire politique et psychologique d'Osvaldo – ou plutôt ne s'y intègre pas : c'est bien parce que, malade de typhus, le jeune homme n'a pu participer à cet événement historique, qu'il cherche à compenser cette absence par un engagement zélé auprès des brigades noires, dont les funestes conséquences éclatent dans le récit<sup>1298</sup>. Cette logique s'applique aussi bien aux événements qu'aux personnages historiques : si les noms de Lénine, de Bordiga et de Gramsci, sont mentionnés, en revanche, Mussolini n'est jamais nommé cité, le narrateur le désignant par le pronom « Lui ». S'il est tentant de voir là un signe du

---

<sup>1295</sup> *Ibid.*, p. 1004.

<sup>1296</sup> C'est ainsi qu'une note du « Cahier V » datant de la fin 1945 ne sera finalement pas intégrée au roman, sans doute parce qu'elle évoquait trop précisément les conditions de vie des Français sous l'Occupation, amoindrissant la portée universelle que Camus voulait donner à son récit : « L'aérodrome est trop loin de la ville pour établir un service régulier. On envoie seulement des paquets parachutés » (dans A. Camus, *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 1039).

<sup>1297</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à A. Ottavi, *L'Itinéraire de Vasco Pratolini, op. cit.*, p. 24-25.

<sup>1298</sup> CPA, trad. fr., p. 133-137 / CPA, p. 146-150.

caractère manichéen, démonstratif, de ce roman antifasciste, il semble aussi important de le rapporter à un souci de vraisemblance du narrateur qui prend le point de vue de ses personnages : ce sont Ugo et Maciste qui prononcent les noms des dirigeants communistes car ceux-ci font partie de leur « monde » politique, et le pronom personnel de la troisième personne pour désigner Mussolini souligne aussi bien la distance qui sépare le petit peuple des hautes sphères du gouvernement que la vénération des fascistes pour leur *duce*.

Le narrateur de *Chronique des pauvres amants* se place moins sur le plan de l'explication des faits que sur celui de leur observation et de leur relation et c'est bien là ce qui distingue, selon Pratolini, le roman-chronique du roman historique<sup>1299</sup>. Si le narrateur prend souvent soin de rappeler au lecteur le cadre historique où s'inscrit l'action, situant les faits de la chronique dans une perspective plus large, il ne prétend pas, comme Rieux dans *La Peste*, « faire œuvre d'historien » et il n'est nullement question de prouver l'authenticité des événements rapportés par la mention de témoignages ou de documents. Le chroniqueur du roman italien s'affiche plutôt comme un conteur, et même un conteur oral, qui n'a aucun scrupule à prêter à ses personnages « des pensées qu'en somme ils n'étaient pas forcés de former<sup>1300</sup> » et qui manipule son récit à sa guise, ménageant des effets d'attente et de suspense<sup>1301</sup>, prenant à parti le lecteur<sup>1302</sup>. Suivant la terminologie de G. Genette, on pourrait dire que le chroniqueur souligne sa fonction narrative et privilégie sa fonction de communication, qui rassemble à la fois la fonction « phatique » (vérifier le contact) et la fonction « conative » (agir sur le destinataire) mises au jour par R. Jakobson<sup>1303</sup>. Ce qui autorise le narrateur à parler de « chronique » (264), et donc à présenter le récit comme

<sup>1299</sup> Évoquant son parcours depuis *Chronique des pauvres amants* et *Chronique familiale* jusqu'à la trilogie qui comprend *Metello*, *Le Gâchis* et *La Constance de la raison* (1955-1963) et qui s'intitule précisément « Une histoire italienne », l'écrivain italien dit ceci : « En continuant à enquêter sur la réalité présente, sur la chronique qui ne pouvait pas de jour en jour ne pas évoluer et changer, on courait le risque de poursuivre les effets d'une cause qui continuait à nous échapper... Remonter de ces effets aux causes, de la chronique à l'histoire. » (Notre traduction de V. Pratolini dans F. Camon, *Il Mestiere di scrittore : conversazioni critiche*. Milano : Garzanti, 1973, « Vasco Pratolini » [p. 33-53], p. 46 : « *Ma continuando ad indagare sulla realtà presente, sulla cronaca che non si poteva di giorno in giorno non evolversi e diventare diversa, si correva il rischio di rincorrere eternamente gli effetti di una causa che continuava a sfuggirci... Risalire da questi effetti alle cause, dalla cronaca alla storia.* »)

<sup>1300</sup> P, p. 213.

<sup>1301</sup> Par exemple : « Cependant nous ne rencontrerons Gesuina que plus tard quand sa vie se mêlera à celle de tout le monde » (CPA, trad. fr., p. 93) / CPA, p. 98 : « *Noi pure incontreremo Gesuina : sarà quando la sua vita si mischierà a quella dei cornacchiai.* » ; p. 77 : « Peut-être Madame a-t-elle fait une grosse erreur, en accordant le délai, même avec la garantie des traites. Peut-être... » / p. 79 : « *Forse la Signora ha commesso un grave errore a concedere la dilazione, seppure garantita dalle cambiali. Forse.* »)

<sup>1302</sup> Par exemple, p. 113 : « Il est permis à Samson [Maciste], quand il est seul, d'éprouver du remords pour une amitié assassinée, n'est-ce pas ? » / p. 121 : « *È consentito a Samson, quando è solo con se stesso, patire all'ombra del rimorso per un'amicizia decapitata ?* »)

<sup>1303</sup> G. Genette, *Figures III*, « Discours du récit », « 4. Voix », *op. cit.*, p. 261-265.

authentique, ce n'est pas la nature (pseudo-)scientifique d'un récit qui reposerait sur des preuves, mais plutôt, outre les références historiques et le déroulement chronologique de l'action, sa nature délibérément subjective<sup>1304</sup>. Le chroniqueur entretient un rapport affectif avec les protagonistes de son récit et tout se passe comme si la mention répétée de cette relation valait pour preuve de la véracité des événements rapportés :

À côté de cette poussière d'événements quotidiens qui compromet la quiétude domestique de tant de « Cornacchiai » [...] plusieurs des drames nés en cette année mémorable sont restés ici jusque sans solution et l'espérance demeure au cœur des protagonistes. L'espérance ou une plaie ouverte. C'est sur eux que nous devons porter notre amoureux effort. Nous nous éloignerons peut-être un peu longuement de notre ami le cordonnier. Nous considérons Staderini comme notre maître, mais il faut pourtant que de temps en temps nous échangions quelques mots directement avec ceux dont l'histoire nous tient le cœur en suspens<sup>1305</sup> (365).

Ce passage illustre les principales caractéristiques du chroniqueur pratolinien : le recours au « nous » du conteur traditionnel, qui entretient avec son public un rapport de connivence, accentué du fait qu'il semble partager ses interrogations et angoisses quant au sort réservé aux personnages (« le cœur en suspens ») ; la dramatisation du récit, qui correspond à la définition de la chronique comme narration d'événements à la fois « quotidiens » et extraordinaires, inscrits dans la mémoire collective et dignes d'être transmis (« année mémorable ») ; l'artifice du présent de narration, qui donne l'impression au lecteur que l'action se déroule sous ses yeux, alors même que le narrateur sait la suite de l'histoire (« nous nous éloignerons... ») ; la proximité du narrateur avec les protagonistes (« notre amoureux effort »), et notamment avec le cordonnier Staderini, commentateur « officiel » intra-diégétique des événements de Via del Corno, qui est qualifié, dans le texte italien, de « duca » (maître, chef ou guide) mot ancien employé notamment par Dante pour désigner Virgile dans *La Divine Comédie*. Comme le souligne A. Ottavi, le narrateur, un « cornacchiaio-témoin<sup>1306</sup> », est introduit par Staderini dans le monde de la Via del Corno comme Dante l'était par Virgile dans les *Enfers*. Mais gardons-nous bien d'associer la Via del

---

<sup>1304</sup> Il est à noter cependant que le narrateur s'autorise de nombreuses analepses pour évoquer le passé des personnages. Nous y reviendrons dans le deuxième chapitre de cette troisième partie.

<sup>1305</sup> CPA, p. 436 : *Ma accanto a questo pulviscolo quotidiano, che aduggia nella quiete domestica la giornata di tanti cornacchiai [...] alcuni tra i drammi generatisi in quest'anno memorabile, restano tuttora insoluti, e nei cuori dei protagonisti rimane accesa la speranza. O la piaga. È su di essi che noi dovremo concludere la nostra amorosa fatica. Ci allonteremo forse più a lungo del nostro amico ciabattino. Noi consideriamo lo Staderini il nostro Duca, ma occorre pure, di quando in quando, che parliamo a tu per tu con coloro la cui storia ci lascia l'animo sospeso.* »

<sup>1306</sup> A. Ottavi, *op. cit.*, p. 216.

Corno aux Enfers : sans doute le mot « duca » intervient-il ici d'une part pour souligner le fait qu'on ne peut entrer dans ce quartier que si l'on est introduit par un de ses membres (c'est le cas de Renzo avec Musetta dans le dernier chapitre) et, d'autre part, pour rappeler au lecteur la passion du cordonnier pour Dante, plusieurs fois évoquée dans le récit. La référence à Dante, dont on n'oubliera pas l'origine florentine, inscrit en outre les « Cornacchiai » dans une tradition littéraire multiséculaire, puisque leurs aïeux peuplaient déjà la *Divine comédie*. Le narrateur, conduit par Staderini, joue à son tour le rôle de guide auprès du lecteur, comme le révèlent certains de ses propos qui résonnent comme les commentaires d'une visite de l'espace fictionnel : « En tout cas, nous, nous devons visiter la prison des Murate si nous voulons savoir comment le brigadier en vint à enterrer Nesi dans le trou qu'Aurora et Otello avaient préparé pour lui<sup>1307</sup> » (122).

Le caractère affectif du témoignage est encore plus sensible lorsque l'on sait que Pratolini a lui-même vécu Via del Corno, entre 1927 et 1930, et qu'il a plusieurs fois souligné la dimension autobiographique de son roman – le premier, pourtant, à être écrit à la troisième personne<sup>1308</sup>. Mais on ne saurait oublier que, de même que Pratolini arriva Via del Corno après les événements racontés et en fit le récit alors qu'il l'avait quittée depuis longtemps, le narrateur, qui s'associe souvent aux « Cornacchiai » en recourant au pronom « nous », n'est pas un personnage du roman, contrairement au narrateur de *La Peste*. Son statut ne correspond donc pas exactement à celui du narrateur homodiégétique Rieux, puisque, s'il semble appartenir à la communauté qui fait l'objet du récit, il ne se met jamais en scène. Le chroniqueur n'est ici qu'une voix, que l'on pourrait rapprocher, à l'instar de Ruggero Jacobbi, de celle de certains personnages de théâtre qui, sur le devant de la scène, présentent et commentent l'action aux spectateurs<sup>1309</sup>.

<sup>1307</sup> CPA, p. 132 : « *Tuttavia noi dobbiamo visitare il Carcere delle Murate, se vogliamo sapere come fu che, preparatagli la fossa da Otello e da Aurora, il Nesi vi venisse sepolto dal brigadiere.* »

<sup>1308</sup> « J'ai habité Via del Corno, le jeune homme qui apparaît dans le dernier chapitre du livre et qui s'appelle Renzo, c'est moi. J'ai habité Via del Corno de 1927 à 1930, dans une période très importante, dure et douloureuse de ma vie [...]. Un de ces moments qui restent longtemps en mémoire, et à propos desquels on dit, quand on se les rappelle : "Ah, si je savais écrire, j'en aurais des choses à raconter !" J'ai donc porté en moi la *Chronique* pendant vingt ans. » (Notre traduction de V. Pratolini, « *Cronache di poveri amanti* », *Il lavoro*, 20 septembre 1953, cité dans V. Pratolini, *Romanzi*, « Note e notizie, *Cronache di poveri amanti* », *op. cit.* [p. 1464-1483], p. 1465 : « *Ho abitato in via del Corno dal 1927 al 1930, in un periodo molto importante, duro e doloroso della mia vita [ ...]. Uno di quei momenti che resistono a lungo nella memoria, e ripensando ai quali si dice : "Ah, se sapessi scrivere, ne avrei di cose da raccontare!"* ».)

<sup>1309</sup> R. Jacobbi associe le narrateur du roman pratolinien au personnage du « monsieur qui raconte » que l'on rencontre dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle : l'avocat du *Regard sur le Pont*, d'Arthur Miller, le majordome de *L'Inconnue d'Arras* d'Armand Salacrou, le metteur en scène de *Petite ville*, de Wilder (dans V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*. Milano : Mondadori, « Gli Oscar », 1981, « Introduzione » [p. V-XXII], p. XI. L'introduction de R. Jacobbi n'a pas été reprise dans l'édition de 2004 sur laquelle nous travaillons).

Projetant sur le chroniqueur la figure même de l'auteur, Fulvio Longobardi avance que le premier est quelqu'un « qui a été autrefois dans la Via del Corno et qui n'y est plus, un Staderini qui en serait sorti, qui à présent lit et sait beaucoup de choses [...] quelqu'un qui partage tous les faits et toutes les journées de Via del Corno, qui se meut et écrit souvent au niveau de ses personnages, dont le regard ne dépasse pas les frontières de la rue : mais il sait aussi ce qui se passe à Florence et en Italie au même moment<sup>1310</sup> ». C'est bien ce mélange de supériorité et d'affection, cette position à mi-chemin entre le dedans et le dehors de la Via del Corno, qui fait la particularité d'un témoignage à proprement parler empathique, qui assume les expériences d'autrui comme si c'étaient les siennes. Sans doute Pratolini n'a-t-il pas vécu les événements qu'il rapporte et qu'il n'ose confier à un narrateur qui dirait « je ». Mais le lien affectif et nostalgique qui l'unit au milieu décrit le rend à même d'imaginer, au plus près de ce qu'il pense être la réalité, ce qui aurait pu se passer : d'où un narrateur qui écrit « avec son cœur » un récit de facture réaliste, affichant sa référentialité, mais qui ne met pas en scène sa propre personne.

Les relations qu'entretiennent les romans de Camus et de Pratolini avec le genre de la chronique historique se révèle ainsi ambivalentes : d'une part, les deux romanciers semblent reproduire le caractère linéaire et chronologique de la chronique et partager son ambition de vérité. D'autre part, ils font des entorses au modèle, non seulement en abandonnant au cours du récit le souci d'exactitude temporelle (c'est le cas de *La Peste*), mais encore en assimilant la figure du chroniqueur à celle du témoin. Dans le roman de Camus, le narrateur Rieux est lui-même un des personnages de son récit : la chronique tend ainsi vers le témoignage, à la fois sur les pestiférés et en leur faveur. Nous verrons dans le dernier chapitre que ce témoignage peut aussi se comprendre comme une pièce à charge dans le procès que Camus, derrière la figure de Rieux, intente à la peste comme symbole, non seulement du mal en général, mais plus particulièrement du mal infligé par l'histoire.

Pratolini attribue quant à lui un statut tout à fait particulier au narrateur de sa chronique florentine: ce dernier est en effet à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du récit. Nous avons tenté d'expliquer ce phénomène en référence à l'expérience personnelle de l'auteur, qui fut durant quelques années un « Cornacchiaio », et qui, par le biais du narrateur, jette sur ses personnages et sur le théâtre de leurs actions un regard à la fois familier et distancé. Dans les

---

<sup>1310</sup> Notre traduction de F. Longobardi, *Vasco Pratolini*. Milano : Mursia, « Civiltà letteraria del novecento », 1964, p. 35-36.

deux romans, le modèle de la chronique tend ainsi vers le témoignage, sans se confondre totalement avec lui. Il nous semble possible de comprendre cela comme un signe de la volonté des romanciers engagés de l'après-guerre de rendre compte d'une expérience qui fut à la fois individuelle et collective, la subjectivité du témoin narrateur s'appliquant à l'objet collectif de la chronique, conjoncturelle et universelle : témoins d'une situation donnée, les narrateurs le sont aussi d'une certaine humanité qui s'est révélée à l'occasion de ce que Sartre nommait les « grandes circonstances<sup>1311</sup> ».

### 1.2.2 Exprimer l'événement dans sa « brutale fraîcheur »<sup>1312</sup> : *Le Sursis* et *Le Sentier des nids d'araignée*

Appliquer le terme de « témoignage », même fictionnel, aux romans de Sartre et Calvino peut sembler impropre en l'absence d'un quelconque narrateur se présentant comme garant de la véracité des événements rapportés. Et pourtant, le témoignage ne saurait être complètement écarté de ces textes, si l'on veut bien distinguer le témoignage en tant que « fonction » (attribuée à un récit par son auteur) du témoignage en tant que « forme » littéraire reproduisant l'acte de langage effectué par un « je » parlant de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première position. De fait, la volonté de rendre compte d'une expérience passée, à la fois autobiographique et collective, est au cœur de la démarche des deux écrivains : l'exigence d'authenticité est explicite dans les paratextes, Sartre et Calvino voulant faire de leurs œuvres le témoignage d'une situation historique déterminée : « j'ai voulu retracer le chemin qu'ont suivi quelques personnes et quelques groupes sociaux entre 1938 et 1944 », écrit Sartre dans le « Prière d'insérer » qui précède *L'Âge de raison* et *Le Sursis*<sup>1313</sup> ; « ce que je voulais rendre, c'était le bouillonnement confus et élémentaire, le magma humain au sein duquel l'histoire prend forme » affirme Calvino dans son « Avertissement » figurant dans l'édition française de son livre<sup>1314</sup>. On sait en outre que le témoignage est indissociable du sujet qui le délivre et qu'il tire de la crédibilité de ce dernier sa validité : or l'absence de la première personne dans la narration n'exclut nullement la présence du sujet de l'expérience et nous avons vu dans la première partie de ce travail que la narration de ces deux œuvres se caractérisait par la prédominance de la focalisation interne. C'est bien parce qu'elles associent

---

<sup>1311</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>1312</sup> Voir note 6 p. 2.

<sup>1313</sup> J.-P. Sartre, « Prière d'insérer », *op. cit.*, p. 1911.

<sup>1314</sup> I. Calvino, « Avertissement », *SNA*, p. 8.

la revendication d'une fonction d'attestation, extérieure au texte (le « prière d'insérer » ou l' « Avertissement »), à un point de vue subjectif qui vient, à l'intérieur du texte, la confirmer en retour, qu'on peut dire de ces fictions qu'elles ont une valeur testimoniale.

Dans les deux œuvres, l'objet du témoignage relève moins d'événements précis que de la façon dont ils ont été perçus. Ce dont veut témoigner Sartre, c'est du « saisissement » par l'histoire, expérience collective et personnelle dont il a déjà rendu compte dans *Les Carnets de la drôle de guerre*<sup>1315</sup>. Certes, l'action du *Sursis* se déroule au cours d'une semaine proprement historique, du 23 au 30 septembre 1938, c'est-à-dire de la deuxième entrevue de Chamberlain et Hitler à Godesberg jusqu'à l'acceptation de l'accord de Munich par le gouvernement tchécoslovaque, en vertu duquel ce dernier cède le territoire des Sudètes au Reich. On ne saurait non plus oublier que le roman, dont le premier titre envisagé était *Septembre*, paraît, par sa division en chapitres correspondant aux jours de la semaine, s'apparenter à une chronique historique. Mais à l'intérieur de ce cadre référentiel et extrêmement fidèle aux événements, l'accent est surtout mis sur la répercussion de l'histoire dans la vie intime des individus, et notamment sur leur sentiment angoissant d'être « engagé dans une partie qui [les] dépasse<sup>1316</sup> ». Cette vision « de l'intérieur » distingue le roman sartrien, comme tout récit fictionnel, du récit historique<sup>1317</sup>, et Sartre est le premier à le souligner dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, où, sans le dire explicitement, il définit son cycle romanesque comme un anti-roman historique :

Les romans de nos aînés racontaient l'événement au passé, la succession chronologique laissait entrevoir les relations logiques et universelles, les vérités éternelles ; le plus petit changement était déjà compris, on nous livrait du vécu déjà repensé. Peut-être cette technique, dans deux siècles, conviendra-t-elle à un auteur qui aura décidé d'écrire un roman historique sur la guerre de 1940. Mais nous, si nous venions à méditer sur nos écrits futurs, nous nous persuasions qu'aucun art ne saurait vraiment être nôtre s'il ne rendait à l'événement sa brutale fraîcheur, son ambiguïté, son imprévisibilité, au temps son cours, au monde son opacité menaçante et somptueuse, à l'homme sa longue patience<sup>1318</sup>.

Ce que Sartre refuse, c'est de soumettre la chronologie, l'histoire et son propre récit à la logique d'une interprétation prédéfinie et d'adopter un point de vue téléologique sur le

---

<sup>1315</sup> J.-P. Sartre : « L'histoire nous saisit », cité dans J.-F. Gaudeaux, *Sartre, l'aventure de l'engagement*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>1316</sup> J.-P. Sartre, « Prière d'insérer », *op. cit.*, p. 1911.

<sup>1317</sup> Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, D. Cohn rappelle que le récit fictionnel peut, contrairement au récit historique, donner accès à l'intériorité des personnages.

<sup>1318</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 226.

passé. Il faut rendre le passé présent au lecteur, et pour cela lui faire vivre les angoisses des hommes de 1938 au plus près : il faut que le lecteur « soit incertain de l'incertitude même des héros, inquiet de leur inquiétude, débordé par leur présent, pliant sous le poids de leur avenir » pour saisir au mieux ce qu'aura été l'histoire, non pas « repensée », mais vécue<sup>1319</sup>. C'est dans le présent absolu de l'existence, et non dans le temps rétrospectif de l'histoire racontée, que Sartre veut inscrire son roman.

Calvino témoigne d'exigences assez semblables quand il dit qu'il était « poussé à écrire » par « un besoin profond de comprendre la valeur et l'importance que ces violentes expériences avaient eues dans la vie collective et individuelle, en dehors de toute rhétorique commémorative ou didactique » : « mon propos était d'éviter toute détermination intellectuelle qui privilégiait le "sujet conscient", le cas exemplaire, l'image rassurante du "héros positif"<sup>1320</sup> ». Le regard extérieur et interprétatif que l'écrivain refuse d'adopter est ici clairement identifié à celui qu'impose le réalisme socialiste, tandis que Sartre avait plutôt en ligne de mire le romancier réaliste d'avant-guerre qui, « placé en un point gamma qui figurait le repos absolu, disposait de repères fixes pour déterminer le mouvement de ses personnages<sup>1321</sup> ». Mais dans un cas comme dans l'autre, le choix du point de vue est indissociable de l'objet contemplé : non pas l'histoire, mais le « magma humain » au sein duquel elle se forme, le creuset de l'histoire.

La question se pose alors de savoir comment les auteurs ont cherché à exprimer, dans leurs textes, la dimension existentielle de l'histoire. Il nous semble que le point commun de leur entreprise consiste d'une part à trouver un équilibre fragile entre référence à la réalité historique et retentissement de celle-ci à l'intérieur des personnages et, d'autre part, à souligner la force du lien qui unit ces deux éléments : l'homme ne saurait se comprendre sans être situé, l'histoire ne peut être appréhendée que comme action humaine.

On peut relever, à la suite de G. Idt, deux procédés majeurs de l'écriture sartrienne de l'histoire qui illustrent le détournement que l'écrivain impose à la référence historique : le

---

<sup>1319</sup> *Ibid.*

<sup>1320</sup> I. Calvino, « Avertissement », *SNA*, p. 8.

<sup>1321</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 224.



« montage de documents et l’histoire romancée des grands hommes<sup>1322</sup> ». L’insertion, dans la narration, de documents bruts, communiqués radiodiffusés, fragments d’articles de presse non seulement signalent le « réel » au lecteur mais encore renvoient à un réel historique, reconnaissable par « le lecteur contemporain des événements racontés, ou un peu historien<sup>1323</sup> ». On sait que Sartre s’est livré, pour la rédaction de son roman, à un travail de documentation considérable<sup>1324</sup> : à son retour de captivité en 1941<sup>1325</sup>, il lut les journaux et les revues parus au moment des accords de Munich et consulta des ouvrages rassemblant les documents officiels relatifs aux négociations. M. Contat et M. Rybalka estiment que la principale source de Sartre fut *La Chronique de septembre*, de P. Nizan, parue en mars 1939. L’écrivain y trouva notamment le discours d’Hitler au Sportpalast du 26 septembre 1938, qu’il reproduisit presque *in extenso* dans le quatrième chapitre du roman, ainsi que le rapport d’Hubert Masaryk sur le rôle de la délégation tchécoslovaque appelée à la Conférence de Munich le 29 septembre 1938 et qui sert de source directe à l’avant-dernier chapitre.

Il convient alors de s’interroger sur les modalités de l’insertion des documents dans la narration et surtout sur les effets de cette percée du réel dans la fiction. On peut d’abord remarquer que ces éléments sont toujours mis en situation, si l’on peut dire, exactement comme les personnages sont plongés dans l’histoire : tous les discours, gros titres ou articles de journaux, sont entendus ou lus par les personnages de la fiction. Le discours d’Hitler, par exemple, est écouté à la fois par Odette et Jacques dans leur villa de Juan-les-Pins, par Karl, un jeune nazi, qui assiste au discours au Sportpalast, par Boris et ses amis dans un café de Biarritz, par Gomez et les républicains espagnols à Madrid, par Ella Birnenschatz à Paris. Chacun de ces personnages commente ce qu’il entend et le discours semble s’éparpiller en autant d’individus qui l’écoutent, le commentent et l’interprètent, comme si, pour montrer l’histoire en train de se faire, Sartre devait montrer l’histoire en train d’être reçue<sup>1326</sup>. De fait, l’inscription de la grande Histoire dans la vie quotidienne de gens ordinaires, mise en valeur par cette thématique omniprésente de la réception des événements, montre moins l’imbrication des deux niveaux, individuel et collectif, que la violence d’une histoire imposée

---

<sup>1322</sup> G. Idt, « *Les Chemins de la liberté* : les toboggans du romanesque », art. cit, p. 159.

<sup>1323</sup> *Ibid.* Nous reviendrons plus loin sur cette complicité que Sartre noue avec son lecteur contemporain et qui peut nous échapper aujourd’hui.

<sup>1324</sup> Nous renvoyons, pour le détail des sources auxquelles s’est référé Sartre, à « Notice du *Sursis* », note 1, *op. cit.*, p. 1977-78.

<sup>1325</sup> Mobilisé le 2 septembre 1940, Sartre, sans avoir vu le feu, fut fait prisonnier le 21 juin à Padoux, en Lorraine et transféré (comme le personnage de Brunet dans *La Mort dans l’âme* et *Drôle d’amitié*) à Baccarat puis à Trèves. Il réussit à se faire libérer en se faisant passer pour un civil à l’aide d’un faux attestant qu’il était atteint de cécité partielle en mars 1941.

<sup>1326</sup> S, « Lundi 26 septembre ». Le discours d’Hitler est rapporté par bribes et commenté par les divers personnages qui l’écoutent, p. 355-380.

de l'extérieur. Un écran (le média de la radio, la langue allemande pour les auditeurs français, la foule pour Karl) sépare ceux qui écoutent et celui qui parle, et pourtant tous ont leur vie bouleversée par cette voix venue d'ailleurs. En ce sens, le discours d'Hitler est bien l'expression de cette « historicité qui reflua » sur chacun et qui constitua la découverte majeure de cette période selon Sartre. Mais n'oublions pas que *Le Sursis* est aussi le livre des « libertés mutilées<sup>1327</sup> » : aucun personnage n'est encore vraiment prêt à prendre position à l'égard de l'histoire, et surtout pas Mathieu, pour qui l'histoire ne signifie pour l'instant que la remise en cause de son passé et n'ouvre aucun avenir.

L'insertion du discours d'Hitler dans les pensées de Mathieu, qui, pourtant, n'écoute pas le discours du chancelier – il attend un train à Marseille, sans radio – est à ce titre extrêmement significative : Mathieu, en proie à un questionnement existentiel (et existentialiste) sur sa liberté, n'entend pas l'histoire qui s'avance, ne la voit pas, n'arrive pas à lui donner consistance parce qu'elle lui semble incapable de donner un sens à sa vie. Il est traversé par elle, mais ne l'habite pas encore :

Quand il avait été prendre l'argent dans la chambre de Lola, il avait vu les billets, il les avait touchés, il avait respiré le parfum qui flottait dans la chambre ; et quand il avait plaqué Marcelle, il la regardait dans les yeux pendant qu'il lui parlait ; ses difficultés n'étaient jamais qu'avec lui-même ; il pouvait se dire : j'ai eu raison, j'ai eu tort ; il pouvait se juger. À présent c'était devenu impossible *et de nouveau M. Benès a donné sa réponse : de nouveaux morts, de nouvelles incarnations, de nouveaux*. Il pensa : je pars pour la guerre et cela ne signifiait rien. Quelque chose lui était arrivé qui le dépassait. La guerre le dépassait. Ce n'est pas tant qu'elle me dépasse, c'est qu'elle n'est pas là. Où est-elle ? Partout : elle prend naissance de partout, le train fonce dans la guerre. Gomez atterrit dans la guerre, ces estivants en toile blanche se promènent dans la guerre, il n'est pas un battement de cœur qui ne l'alimente, pas une conscience qui n'en soit traversée. Et pourtant, elle est comme la voix d'Hitler, qui remplit ce train et que je ne peux pas entendre : *J'ai déclaré nettement à M. Chamberlain ce que nous considérons maintenant comme la seule possibilité de solution [...] (363-364).*

Tout se passe donc comme si le recours aux documents, indissociable de leur réception ou de leur retentissement, loin de jouer un simple rôle de connotateur du réel, était un moyen particulièrement efficace pour rendre compte de l'« expérience » de l'histoire, entendue ici comme épreuve imposée du dehors à la conscience<sup>1328</sup>.

---

<sup>1327</sup> Voir p. 108 de notre travail.

<sup>1328</sup> F. Noudelmann a particulièrement bien montré ce que le rapport entre individu et Histoire qui s'établit dans l'ensemble des *Chemins de la liberté* doit à la dialectique sartrienne du Je et de l'Autre : si *L'Âge de raison* est le roman de l'individu hors de l'Histoire, centré sur le « Je » et *La Mort dans l'âme* celui de l'individu dans l'Histoire organisé autour du rapport entre Je et l'Autre, *Le Sursis*, roman de l'Histoire et de l'éclatement du concept d'individualité, reposerait sur l'Autre. Plus précisément, *Le Sursis* mettrait l'accent sur l'altérité de

L'autre procédé employé par Sartre est ce que G. Idt nomme l' « histoire romancée des grands hommes » et qui consiste à « doter passagèrement les célèbres acteurs des pourparlers de Munich d'une subjectivité limitée, au même titre que les personnages secondaires de la fiction<sup>1329</sup> ». Ce procédé simple a des effets « burlesques », « la subjectivité fictive des puissants de l'histoire » étant « systématiquement tournée vers des préoccupations vulgaires ou puérides<sup>1330</sup> ». Nous avons précédemment évoqué deux exemples de cette technique, le rêve d'Hitler et les préoccupations alimentaires de Daladier et nous les avons reliées, à la suite de G. Idt, à « l'irrévérence familière à Sartre » à l'égard des institutions et des grands hommes. Mais on peut considérer aussi que, au-delà de la satire, Sartre laisse entendre que les « grands hommes » sont des hommes comme les autres, auxquels on ne saurait attribuer une « vision » de l'histoire supérieure, ni au sens figuré, ni au sens propre. « La guerre prend tout, ramasse tout, elle ne laisse rien perdre, pas une pensée, pas un geste et personne ne peut la voir, pas même Hitler », pense Mathieu (366). Chamberlain, qui lit le discours d'Hitler, n'a guère une analyse plus pertinente que les autres personnages de fiction : « Eh, bien, dit-il, rien de nouveau » (372).

En insérant des personnages et des événements « historiques » dans la fiction, Sartre, contrairement à ce que P. Ricœur analyse dans son étude consacrée aux « variations imaginatives du temps », n'aligne pas ces derniers sur « le statut irréel » des personnages et événements fictionnels<sup>1331</sup>, mais plutôt sur la temporalité de la fiction, autrement dit le présent. Avant d'être historique et de recevoir un sens dans l'avenir qui le qualifiera d'événement, un fait a eu lieu, et c'est de cela que se charge la fiction : dire ce qui n'est pas encore un événement, arracher l'histoire au temps de l'avoir-été pour l'inscrire dans celui de l'être.

Nous avons déjà indiqué dans la première partie de cette étude que Calvino tendait à associer, à l'instar de Sartre, son expérience de la guerre à une brusque découverte de sa

---

l'Histoire en tant que cette altérité forme un obstacle à la liberté individuelle, l'Autre étant alors, à ce moment du processus dialectique, une force aliénante, dont il convient de se dégager par un choix individuel et réfléchi. (F. Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », *Études Sartriennes*, I. Université de Paris-X Nanterre : Cahiers de sémiotique textuelle 2, 1984, p. 93-110.)

<sup>1329</sup> G. Idt, art. cit., p. 160.

<sup>1330</sup> *Ibid.*

<sup>1331</sup> P. Ricœur, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, op.cit., p. 233 : « Du seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. »

propre historicité. C'est sans doute Kim qui tire le plus clairement les conséquences de cette découverte, en envisageant le fait d'être « jeté » dans une « situation » comme la possibilité d'assumer une responsabilité éthique et donc de connaître une « existence authentique<sup>1332</sup> ». Comme pour l'auteur du *Sursis*, il s'agit moins de rendre compte de faits historiques que de la « situation » issue de ces faits et dans laquelle ont été plongés les hommes et les femmes de l'époque. Mais là où Sartre choisissait de transcrire l'explosion de l'histoire au sein d'une vie ordinaire en recourant à une écriture qui l'était moins (simultanéisme, multiplication des points de vue, collage de documents...) et qui ainsi menaçait de faire éclater le cadre affiché d'une chronique historique des journées de Munich, Calvino instaure un rapport beaucoup plus lâche entre la référence historique et l'écriture de sa fiction.

Parce qu'il ne se donne pas, comme Sartre, pour objectif essentiel de soustraire l'événement au récit historique – à venir – et qu'il n'entretient donc pas avec celui-ci ce rapport de subversion qui définit le roman sartrien comme un anti-roman historique, Calvino ne cherche nullement à jouer au chroniqueur de la Résistance. Il n'a pas d'autre documentation que sa propre expérience dans les formations partisans à San Remo et dans son arrière-pays en 1944-45 et le témoignage d'autres combattants : « bien que les événements que je raconte soient imaginaires et que les personnages ne répondent qu'aux exigences du récit, la matière première du roman m'avait été fournie par des types humains, des mots, des bouts de dialogue dont j'avais eu directement connaissance<sup>1333</sup> ». Ses sources sont donc avant tout visuelles et orales, et Calvino, dans la préface de 1964, insiste longuement sur le fait que son roman est né autant d'une expérience pratique de la guerre que de la mise en récit immédiate de celle-ci :

Pendant la guerre dans le maquis, les histoires à peine vécues se transformaient et se métamorphosaient en autant d'histoires racontées, de nuit, autour du feu et acquéraient dans leur style, dans leur langage, comme une saveur de défi, témoignaient d'une recherche d'effets angoissants ou picaresques. Certains de mes récits, certaines pages de mon roman sont issus de cette tradition orale à peine née, dans les faits, dans le langage<sup>1334</sup>.

C'est donc moins par rapport à l'événement (« ce qui est arrivé ») que par rapport à sa mise en mots (« comment a été dit ce qui est arrivé ») à ces témoignages nés dans le feu des événements, dotés d'une dimension spontanée extrêmement puissante, que Calvino a pensé et

---

<sup>1332</sup> Ce lexique existentialiste nous semble autorisé par la lecture que fait Cl. Milanini du premier roman calvinien, dans « Esistenzialismo e neorealismo : *Il Sentiero dei nidi di ragno* », *op. cit.* L'expression citée se situe p. 25.

<sup>1333</sup> I. Calvino, « Avertissement », *SNA*, p. 7-8.

<sup>1334</sup> I. Calvino, « Préface de 1964 au *Sentier des nids d'araignée* », dans P. Daros, *op. cit.*, p. 131.

construit son roman. Cette référence ne saurait cependant valoir comme modèle à imiter et on ne peut lire *Le Sentier* comme une simple réécriture de ces témoignages, ce qu'étaient en revanche les nombreux récits de partisans publiés au lendemain de la guerre. Giovanni Falaschi a bien montré ce qui associe le roman de Calvino à ces derniers et ce qui le différencie d'eux : « Calvino reprend à son compte le point de vue initial des écrivains partisans, le fait de donner une valeur absolue aux choses vues et faites [...]. En ce sens Calvino est un authentique écrivain partisan ; mais il refuse, de la part de ses compagnons qui se sont improvisés écrivains, la polémique contre le roman, contre l'invention<sup>1335</sup> ».

De fait, Calvino, comme nous l'avons indiqué dans la première partie de ce travail, refuse de suivre la voie de l'autobiographie, estimant sa vision trop partielle pour pouvoir rendre compte de l'expérience collective de la Résistance, et marque sa différence à l'égard de la production partisane en choisissant le roman<sup>1336</sup>. Cette mise à distance d'une écriture née dans et de l'histoire se manifeste de deux façons qu'il convient d'étudier de plus près : d'une part, l'oscillation du récit entre inscription spatio-temporelle référentielle et imprécision des références ; d'autre part la tendance, déjà observée, à recourir à la forme du conte, qui contribue à brouiller les repères référentiels du récit et qui semble particulièrement apte à accueillir le récit d'une expérience vécue comme une aventure.

Si l'auteur prend soin de préciser, dans l'« Avertissement » de la traduction française que « l'action du roman se situe durant la période de l'occupation allemande et de la guérilla des partisans italiens contre les Allemands et les fascistes (septembre 1943-avril 1945) » et que « les lieux où il se déroule sont une ville indéterminée de la Riviera ligurienne et les bois des montagnes d'alentour<sup>1337</sup> », le texte lui-même donne peu d'indications, comme le souligne Annalisa Ponti : le roman parle seulement d'une « ville au bord de la mer », du *carrugio lungo* de la vieille ville<sup>1338</sup>, de bois, collines et montagnes souvent désignés par des noms imaginaires qui rappellent les surnoms des personnages (la crête du Pèlerin, le passage de la Demi-Lune, par exemple)<sup>1339</sup>. Les indications chronologiques sont rares et le lecteur se voit

---

<sup>1335</sup> Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*. Torino : Einaudi, 1976, chap. 5 « Italo Calvino » [p. 96-151], p. 99 (notre traduction).

<sup>1336</sup> I. Calvino, « Presentazione », *SNR*, p. XX : « mon histoire personnelle me semblait pauvre, bien maigre ; j'étais plein de complexes, d'inhibition devant tout ce qui me tenait le plus à cœur. Quand je commençai d'écrire des histoires dans lesquelles je n'entrais pas, tout se mit à fonctionner. » (notre traduction) / « ... *la mia storia personale mi pareva umile, meschina ; ero pieno di complessi, d'inibizioni di fronte a tutto quel che mi più mi stava al cuore. Quando cominciai a scrivere storie in cui non entravo io, tutto prese a funzionare.* »

<sup>1337</sup> *SNA*, p. 7.

<sup>1338</sup> Nous reproduisons la note du traducteur de *SNA*, au sujet de « *carrugio* » p. 14 : « c'est ainsi que l'on nomme les ruelles des bas quartiers des villes maritimes du golfe de Gênes. »

<sup>1339</sup> A. Ponti, *Come leggere « Il Sentiero dei nidi di ragno »*. Milano : Mursia, 1991, p. 81-82.

plongé *in medias res* dans un cadre temporel que le narrateur ne se donne pas la peine d'expliquer : la sœur prostituée de Pino ayant pour client régulier un Allemand, on comprend que l'occupation allemande est déjà effective, de même que les mentions du GAP (« Gruppi d'Azione Partigina ») et du CLN (« Comitato di Liberazione Nazionale ») que Pino entend dans la bouche des hommes du café ou que la référence aux bombardements d'Hambourg qui menacent la famille du soldat allemand suggèrent que l'action se situe après l'hiver 1943 et avant l'été 1944. En somme, tout se passe comme si l'histoire constituait la toile de fond du récit, et que les éléments historiques n'étaient rien que des « effets de réel<sup>1340</sup> », au sens particulier où ils seraient des connotateurs d'histoire. Sans doute le chapitre IX où l'auteur, par le biais de Kim, se livre à une réflexion sur le sens particulier de la Résistance italienne, compense-t-il cette tendance : mais là encore, la précision de la référence semble compromise par l'élargissement de l'interrogation au sens général de l'histoire.

Quel sens donner à cette figuration en pointillés de la référence historique ? Sans doute, en vertu de cette « communication immédiate entre l'écrivain et son public » évoquée par Calvino dans sa préface, n'était-il pas nécessaire d'entrer dans les détails pour faire comprendre au lecteur de quoi il s'agissait. On peut aussi penser que l'exactitude historique importait peu à Calvino au regard de ce qui lui semblait constituer le cœur de l'expérience vécue : le sentiment d'avoir traversé une véritable aventure, des événements dignes d'être racontés et de figurer dans un roman. Calvino est très clair sur ce point, quand il évoque la métamorphose du paysage quotidien en paysage romanesque pour ceux qui s'engagèrent dans la résistance :

Le scénario quotidien de ma vie entière était devenu absolument extraordinaire et romanesque : une histoire unique se déployait des sombres arcades de la vieille ville jusqu'aux bois ; c'étaient des hommes armés qui se poursuivaient et se cachaient ; même les villas, je parvenais à les représenter, depuis que je les avais vues réquisitionnées et transformées en corps de garde et en prisons ; même les champs d'œilletons, depuis qu'ils étaient devenus des terrains à découvrir, dangereux à traverser, évoquant une succession de rafales dans le ciel<sup>1341</sup>.

---

<sup>1340</sup> Rappelons que R. Barthes désigne par « effet de réel » l'effet produit par des détails concrets qui, « réputés dénoter directement le réel, ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*. » (« L'effet de réel » [1968], *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.* [p. 179-187], p. 186.)

<sup>1341</sup> I. Calvino, « Presentazione », *SNA*, p. IX-X. : « *Lo scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e romanzesco : una storia sola si dipanava dai bui archivolti della Città vecchia fin sui boschi ; era l'inseguirsi e il nascondersi d'uomini armati ; anche le ville, riuscivo a rappresentare, ora che le avevo viste requisite e trasformate in corpi di guardia e prigionieri ; anche i campi di garofani, da quando erano diventati terreni allo scoperto, pericolosi ad attraversare, evocanti uno sgranare di raffiche nell'aria.* »

Faire de Pino l'œil du récit ne signifiait donc pas seulement, comme nous l'avions dit dans le premier volet de cette étude, introduire un regard infra-idéologique sur une période historique qui n'allait pas tarder à faire l'objet de récupérations politiques. C'était aussi la meilleure façon de traduire le caractère épique de la lutte partisane, sans verser dans ce que Calvino nommait « le piège de la rhétorique »

Stendhal [...] avait fait vivre la bataille de Waterloo à son Fabrice Del Dongo, qui a dix-sept ans et ne sait pas encore tirer un coup de fusil, et qui apprend d'une vivandière comment se comporter. Ce précurseur miraculeux de l'âme moderne avait déjà compris que l'attitude de l'adulte devant la gloire militaire ne peut pas résister au piège de la rhétorique, que l'émotion de la poésie épique antique ne peut être retrouvée – tempérée par une ironie qui cependant ne la détruit pas – qu'à travers des yeux qui découvrent le monde pour la première fois<sup>1342</sup>.

Il ne nous semble pas impossible de lire une allusion voilée au personnage de Pino derrière la référence au Fabrice de *La Chartreuse de Parme*. De fait, la référence à Stendhal s'inscrit dans un long développement sur la signification de l'entrée du « personnage du jeune garçon » dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Calvino la relie à « la nécessité de continuer à proposer à l'homme une attitude de découverte et d'épreuve, une possibilité de transformer toute expérience en une victoire, comme cela est possible seulement pour l'enfant<sup>1343</sup> ». Faire appel au regard enfantin pour dire le monde des adultes, procédé auxquels ont eu recours, comme le rappelle Calvino, Mark Twain, Robert Louis Stevenson ou Kipling, est une méthode aussi éprouvée qu'efficace et qui anime la narration du *Sentier des nids d'araignée*. Pino découvre en effet la guerre comme un enfant découvre un nouveau jeu. Les termes « GAP », « Comité » (pour « Comité de libération nationale »), « Sim » (« Service d'information militaire »), « trotskyste » sont pour lui des mots inconnus qui, en tant que tels, sont entourés d'« un halo de mystère, comme s'ils se référaient à quelque chose d'obscur et d'interdit » (28). Ce nouvel horizon qui s'ouvre à Pino, c'est bien celui qui s'ouvrait au jeune Calvino et à tous ceux qui, comme lui, naquirent une deuxième fois au monde en entrant en contact avec une réalité inconnue.

Mais l'épopée enfantine, seule épopée possible de nos sociétés modernes selon Calvino, ne naît pas seulement de la faculté du héros à s'émerveiller, à recevoir le monde sans

---

<sup>1342</sup> I. Calvino, « Nature et histoire dans le roman » [« Natura e storia nel romanzo », 1958], *Défis aux labyrinthes*, op. cit. [p. 35-55], p. 47.

<sup>1343</sup> *Ibid.*, p. 46.

*a priori* (« à travers des yeux qui découvrent le monde pour la première fois ») : elle naît aussi de la capacité de ce dernier à transfigurer le monde, à extraire de son regard une véritable vision. C'est pourquoi le roman d'aventures qui met en scène un jeune héros doit s'associer à cet autre genre qui fait jouer, par le biais du merveilleux, tous les ressorts de la vision transfigurante de l'enfance : il s'agit bien sûr du conte, que nous avons déjà évoqué dans la première partie consacrée au roman engagé et au roman à thèse et dont il s'agit à présent de relever la dimension proprement existentielle.

Auteur d'une trilogie « fantastique » (*Nos ancêtres*) et d'une anthologie de contes italiens<sup>1344</sup>, Calvino a expliqué à plusieurs reprises ce qui l'intéressait dans le conte, tant du point de vue de la forme que du sens : « le dessein linéaire de la narration, le rythme, le côté essentiel, la façon dont le sens d'une vie est contenu en une synthèse de faits, d'épreuves à dépasser, de moments suprêmes<sup>1345</sup> ». Dans sa préface aux *Contes populaires italiens*, l'écrivain développe l'idée selon laquelle les contes sont porteurs d'une vérité ontologique :

[...] les contes sont vrais. Pris dans leur ensemble, dans leur casuistique d'événements humains répétés et toujours variés, ils proposent une explication générale de la vie, explication née en des temps éloignés et conservée jusqu'à nous dans le ressassement des consciences paysannes. Ils sont le catalogue des destins qui peuvent se présenter à l'homme, surtout dans la tranche de vie qui correspond justement à la mise en forme d'un destin : la jeunesse, depuis la naissance, qui déjà porte en soi un bon ou un mauvais présage, jusqu'à l'éloignement de la maison, aux épreuves pour devenir adulte, puis quand on a enfin mûri, pour se confirmer en tant qu'être humain. Tout est dans ce schéma, aussi sommaire soit-il...<sup>1346</sup>

Quoi de mieux, donc, pour rendre compte d'une expérience qui a poussé Calvino à s'interroger sur la condition existentielle de l'homme, et dont il entend, dans son livre, révéler « la vraie essence » qu'une « rhétorique » naissante menace d'étouffer<sup>1347</sup>, que de recourir au conte ? Celui-ci, dans la mesure où il remonte aux « temps éloignés », est étroitement lié à un savoir originel sur l'homme, transmis oralement de génération en génération. « Les contes sont vrais » parce qu'ils offrent un inépuisable répertoire des destinées humaines possibles, un ensemble de thèmes qui, bien que toujours les mêmes, se prêtent à d'innombrables combinaisons.

---

<sup>1344</sup> I. Calvino, *Fiabe italiane, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Torino : Einaudi, 1956 / *Contes populaires italiens*. Trad. de l'italien par N. Franck. Paris : Denoël, 1980.

<sup>1345</sup> I. Calvino, « Trois courants du roman italien », *op. cit.*, p. 74.

<sup>1346</sup> I. Calvino, *Contes populaires italiens*, « Préface », *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>1347</sup> I. Calvino, « Presentazione », *SNR*, p. XVIII.



Calvino semble plus particulièrement sensible à deux situations propres aux contes, celle de l'enfant perdu et celle du chevalier errant. « Le modèle des fables les plus lointaines : l'enfant abandonné dans le bois ou le chevalier qui doit surmonter des rencontres avec les fauves et les enchantements, reste le schéma irremplaçable de toutes les histoires humaines, reste le dessein des grands romans exemplaires dans lesquels une personnalité morale se réalise en se déplaçant dans une nature ou une société impitoyables », dit Calvino en 1955, dans la conférence intitulée « La mœlle du lion<sup>1348</sup> ».

Or *Le Sentier des nids d'araignée* fait aussi bien appel à la figure de l'enfant perdu dans les bois qu'à celle du chevalier qui doit surmonter des obstacles. La solitude de Pino dans la forêt est évoquée à plusieurs reprises dans le récit : au chapitre IV, lorsque le garçon attend le retour de Loup Rouge et se croit (à juste titre) abandonné ; au chapitre VII, quand le Marle, pour satisfaire la curiosité de Pino, envoie ce dernier dans les bois où disparaissent mystérieusement les prisonniers des partisans ; au dernier chapitre, quand, se retrouvant à nouveau seul dans la forêt après quitté le détachement des partisans et récupéré le pistolet, Pino laisse éclater sa peur dans un sanglot. Il est intéressant de noter que chacune de ces évocations est accompagnée de références au monde merveilleux des contes de fées : la forêt où Pino attend Loup Rouge apparaît comme un lieu magique, inquiétant – « depuis que Loup Rouge n'est plus là, toutes les ombres prennent des formes étranges, tous les bruits ressemblent à des pas qui s'approchent<sup>1349</sup> » (78) – ou qui, au contraire, exauce ses vœux : « Il a faim : c'est la saison où les cerises sont mûres. Voici un cerisier, à l'écart de toute maison : peut-être a-t-il poussé là par enchantement ?<sup>1350</sup> » (80).

L'histoire du Petit Poucet est également évoquée en filigrane quand Pino, pour être sûr d'être retrouvé par Loup Rouge, égrène les noyaux de cerises derrière lui. Dans ce chapitre comme dans le dernier du roman, l'apparition du Cousin est de l'ordre de l'enchantement, survenant précisément au moment où Pino se laisse aller au désespoir. La rencontre du chapitre IV – « cependant qu'il chemine en pleurant de la sorte, la grande ombre d'un homme se dresse soudain devant lui sur le bief et vient à sa rencontre<sup>1351</sup> » (82) – est répétée en des termes quasi identiques au chapitre XII : « D'abord, il pleure silencieusement, puis il éclate en sanglots. Il n'y a plus personne qui vienne à sa rencontre maintenant. Personne ? Une

<sup>1348</sup> I. Calvino, « La mœlle du lion », *op. cit.*, p. 31.

<sup>1349</sup> *SNR*, p. 52 : « Ora che non c'è più Lupo Rosso tutte le ombre prendono forme strane, tutti i rumori sembrano passi che si avvicinano. »

<sup>1350</sup> *Ibid.*, p. 53 : « Ha fame : di quest'epoca sono mature le ciliege. Ecco un albero, distante da ogni casa : che sia sorto lì per incantesimo ? »

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 55 : « Mentre il ragazzo cammina così piangendo, una grande ombra d'uomo sorge incontro a lui nel beudo. »

grande ombre d'homme se profile sur le ciel, au détour du bief<sup>1352</sup> » (216). Le narrateur insiste sur cette coïncidence en soulignant le caractère providentiel de l'apparition du Cousin, comparé à un magicien : « C'est bien là un endroit magique, où, chaque fois, se produit un enchantement. Et même le revolver est magique, comme l'est la baguette d'une fée. Et même le Cousin est un grand enchanteur, avec sa mitraillette et son petit bonnet de laine<sup>1353</sup> » (217).

Mais Pino n'est pas simplement l'enfant abandonné des fables, il est aussi le chevalier errant qui connaît de multiples aventures : celles qu'il partage avec Loup Rouge, puis avec le Cousin et les partisans, mais aussi et surtout celles qu'il vit seul, lorsqu'il quitte, en fait ou en pensée, le monde « dégoûtant » des hommes pour observer la nature qui regorge de plantes et d'animaux inquiétants et merveilleux. « Ici, Pino a fait des découvertes colorées et vraiment nouvelles : champignons jaunes et marrons qui sortent, humides, de terre ; araignées rouges sur de très grandes toiles invisibles ; levrauts tout en pattes et oreilles qui débouchent soudain sur le sentier et disparaissent immédiatement en zigzaguant<sup>1354</sup> » (135).

*Le Sentier des nids d'araignée*, texte hybride qui relève à la fois du conte, du roman d'aventures, voire du roman picaresque<sup>1355</sup>, apparaît ainsi moins comme un récit de et sur la Résistance que l'expression de ce qui en constitua, aux yeux de Calvino, la véritable essence : une expérience de vie à la fois unique, extraordinaire, et qui pourtant avait amené chacun à se poser des questions essentielles sur l'homme et son rapport au monde et à l'histoire. Une expérience existentielle que seule pouvait transmettre une écriture qui dépassait la référence historique, comme le souligne Calvino :

La charge explosive de liberté qui animait le jeune écrivain ne résidait pas tant dans sa volonté de documentation ou d'information mais dans celle de *s'exprimer*. D'exprimer quoi ? Nous-mêmes, l'âpre saveur d'une vie que nous venions de découvrir [...]. Personnages, paysages, rafales d'armes à feu, gloses politiques, expressions familières, vulgaires, effets lyriques, armes et étreintes amoureuses n'étaient que couleurs sur la palette, notes sur

---

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 155-156 : « *Prima [Pin] piange in silenzio, poi scoppia in singhiozzi. Non c'è nessuno che gli venga incontro, ora. Nessuno ? Una grande ombra umana si profila a una svolta del beudo.* »

<sup>1353</sup> *Ibid.*, p. 156 : « *Questi sono posti magici, dove ogni volta si compie un incantesimo. E anche la pistola è magica, è come una bacchetta fatata. E anche il Cugino è un grande mago, col mitra e il berrettino di lana.* »

<sup>1354</sup> *Ibid.*, p. 95 : « *Qui Pin ha fatto scoperte colorate e nuove : funghi gialli e marroni che affiorano umidi dal terriccio, ragni rossi su grandissime invisibili reti, leprotti tutti gambe e orecchie che ad un tratto sbucano sul sentiero e spariscono subito a zig zag.* »

<sup>1355</sup> P. Montefoschi a notamment rapproché le roman de Calvino du roman picaresque en s'appuyant sur les analyses de M. Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, op. cit.), dans son article intitulé « Dal visivo al fantastico nel *Sentiero dei nidi di ragno* » [dans C. De Caprio et U. M. Olivieri (a cura di), *Il Fantastico e il visibile : l'itinerario di Calvino dal neorealismo alle « Lezioni americane.* ». Napoli : Libreria Dante & Descartes, 2000, p. 64-77]. Dans sa préface, Calvino parle lui-même de Pino comme d'un « héros picaresque » (« Presentazione », *SNR*, p. XV),

la portée : nous savions parfaitement que seule comptait la musique et non le livret<sup>1356</sup>.

Ce passage est essentiel, en ce qu'il résume parfaitement ce qui constitue, à nos yeux, l'originalité de la transcription calvinienne de l'histoire dans son premier roman : le choix d'une forme ouvertement fictionnelle pour rendre compte d'une période historique dont la valeur réside moins dans la succession d'événements contingents (le « livret ») que dans la façon dont les hommes vivent ces événements (« la musique »). Transfigurer l'histoire pour exprimer l'historicité, en somme.

Notons que cette entreprise diffère aussi bien de celle de Sartre que de celle de Camus : si le premier place bien au cœur du récit la découverte de l'historicité, il n'a pas recours, pour l'exprimer, à une transfiguration de l'histoire ; le second, qui opère bien cette transfiguration, n'envisage pas la rencontre de l'homme et de l'histoire sous un angle aussi optimiste que Calvino, et l'associe à une lutte contre le mal, comme nous le verrons plus loin.

### 1.2.3 L'écrivain-témoin de l'histoire : *Les Hommes et les autres*

Contrairement au *Sursis* qui repose sur la technique du montage-assemblage insérant des textes non fictionnels dans le récit, *Les Hommes et les autres* fait alterner deux séries de chapitres relevant de la fiction. Ce dispositif du montage alterné met en regard deux récits qui, tout en s'entrecroisant, n'en présentent pas moins de considérables différences sur le plan du discours narratif comme sur celui de la diégèse<sup>1357</sup>.

C'est dans la série en caractères romains – la plus importante en volume, puisqu'elle compte 114 chapitres sur 143 dans la version originale italienne de 1945 et dans l'édition française – que la référence à l'histoire événementielle est la plus explicite. Sans doute pourrait-on, en raison de la limitation du cadre spatio-temporel, parler de chronique de la Résistance milanaise, puisque l'action s'y déroule sur trois jours et trois nuits de janvier 1944 au sein de la capitale lombarde. Le récit retrace, de façon linéaire et minutieuse, l'alternance des attentats commis par les GAP et les repréailles des nazis et des fascistes : le premier chapitre nous informe que l'action débute « un matin d'hiver », en « janvier » (9). Les

---

<sup>1356</sup> « Préface de 1964 au *Sentier des nids d'araignée* », dans P. Daros, *op. cit.*, p. 132.

<sup>1357</sup> Nous avons analysé dans le détail le dispositif du montage alterné dans le roman de Vittorini dans l'article « Montage et engagement dans *Uomini e no* d'Elio Vittorini », dans E. Bouju (dir.) *L'Engagement littéraire*, *op. cit.*, p. 271-281.

chapitres suivants, jusqu'au chapitre XVIII qui marque le début de la première séquence en italique, décrivent les actions de N 2, de Berthe et des partisans durant cette même journée.

Le chapitre XXIII, qui suit immédiatement le passage en italique, inaugure une deuxième journée, dont sont mentionnés plusieurs moments : il est « cinq heures » au chapitre XXX quand se réunissent les membres du GAP ; de neuf heures à minuit, les partisans préparent l'attaque contre le siège du Tribunal Spécial (chapitre XXXIV) ; à « dix heures et quart » (chapitre XLV), El Paso rencontre le capitaine Clemm qui l'empêche de se joindre à l'attaque, et à « onze heures et demie » (chapitre XLVII), Fils-de-Dieu retrouve ses camarades. La deuxième journée s'achève au chapitre LVI comme la première, c'est-à-dire par le retour de N 2 dans sa chambre.

Le troisième jour commence au chapitre LXII, et là encore une indication temporelle explicite en avertit le lecteur : « le matin qui suivit cette nuit, vers dix heures » (104). L'heure de midi est suggérée ensuite par l'arrivée de la camionnette apportant la soupe aux miliciens fascistes à Largo Augusto au chapitre LXXIV et on apprend au chapitre XCVI qu'il est « quatre heures et quart ». Au chapitre CVIII, la nuit est tombée (« il faisait noir », 194) et ainsi s'achève la troisième journée.

La phrase qui ouvre le chapitre CXV pose ensuite un problème : « une nuit, il y eut l'assaut donné par les nôtres pour éliminer Chien Noir » (206). L'article indéfini laisse planer un doute sur la date de l'opération : s'agit-il de la même nuit où Giulaj a été dévoré par les chiens, c'est-à-dire la nuit qui suit la troisième journée ? C'est peu probable, car nulle information ne nous a été donnée sur la préparation de l'attaque dans les chapitres précédents, et on sait que N 2 a passé la troisième journée à Largo Augusto, puis avec Berthe : il n'aurait pas eu le temps de bâtir un plan d'action. Il faut donc supposer que nous avons là une ellipse, le narrateur se taisant sur la durée de l'intervalle qui sépare l'action du chapitre CVIII et celle du chapitre CXV. Après l'attaque, le récit reprend son exposition temporelle détaillée. N 2 reçoit ses amis dans sa chambre pendant toute une journée, et Lorena le veille durant la nuit. Au chapitre CXXIV, le jour se lève et se baisse au chapitre CXXIX. N 2 abat Chien Noir et meurt durant la nuit. Enfin, l'épilogue se situe le lendemain matin « de bonne heure » (219).

On remarque donc que non seulement les chapitres en caractères romains offrent un ordre de l'histoire globalement en accord avec l'ordre de la narration, mais encore que le temps de l'histoire est scandé de façon très précise par de multiples indications horaires. C'est là un trait récurrent des romans d'action, et plus particulièrement des romans de révolution, de

guerre et de résistance, de *Pour qui sonne le glas* d'Hemingway<sup>1358</sup> à *La Condition humaine* d'André Malraux<sup>1359</sup>. Le narrateur se montre tout aussi précis quand il s'agit de définir le lieu de l'action : les déplacements des personnages, qui sont tous, à l'exception de Berthe, impliqués dans la guerre comme combattants, que ce soit du côté des GAP ou du côté des nazis et des fascistes, sont mentionnés avec précision, comme s'il s'agissait de faire de Milan le champ d'une bataille, ou plutôt d'une guérilla, urbaine : la guerre, qui est ici une guerre de territoire, attribue une valeur à la fois symbolique et stratégique aux lieux, qui sont soit des refuges pour les résistants et l'incarnation de la liberté qui leur reste, soit des lieux occupés, qui traduisent la puissance de l'ennemi envahisseur et qui constituent donc des cibles potentielles pour les partisans. C'est évidemment dans les scènes évoquant les actions des résistants que les indications topographiques et temporelles prennent toute leur valeur :

Entre neuf heures, heure à laquelle commençait le couvre-feu, et minuit, les hommes qui devaient participer à l'action contre le tribunal attendaient en quatre endroits différents le moment de se réunir et de passer à l'attaque. Sur les douze qu'ils étaient en tout, trois se trouvaient avec les deux autos et les armes dans un garage situé dans une rue adjacente à la Porta Romana, sur les boulevards extérieurs, quatre dans une maison du boulevard qui mène de la Porta Romana à la Porta Vigentina, trois dans une maison du cours qui, de la Porta Romana, va vers les usines et les chemins de fer de la périphérie, deux se trouvaient dans le centre de la ville, Via Santa Margherita, à l'hôtel Regina, où logeaient depuis septembre de nombreux officiers de S.S et de la Gestapo<sup>1360</sup> (54).

Dans la préface du *Sentier des nids d'araignée*, Calvino louait Vittorini d'avoir su donner aux « GAP » milanais un roman qui évoquait « leur » Résistance, c'est-à-dire qui restituait le cadre, le « paysage » de leur lutte. Mais le livre avait aussi pour Calvino une portée générale, dont on ne s'étonnera pas de voir qu'elle relève de cette dimension

<sup>1358</sup> Vittorini entretient avec Hemingway, dont il avait traduit des extraits de romans pour l'anthologie *Americana* (1941) une longue et amicale correspondance après-guerre. On relèvera en outre la ressemblance entre l'épilogue du roman vittorinien et celui de *Pour qui sonne le glas* [*For whom the bell tolls*, 1940] les protagonistes des deux récits mourant dans un geste à la fois héroïque et suicidaire.

<sup>1359</sup> Rappelons que ce roman est découpé en plusieurs séquences, dont chacune est introduite par une indication de temps, beaucoup plus apparente du reste que dans le texte de Vittorini. Par exemple, la première partie du roman de Malraux s'ouvre par ces indications : « 21 mars 1927. Minuit et demi ». Quelques pages plus loin, un nouveau paragraphe est précédé de la mention : « Une heure du matin » (A. Malraux, *La Condition humaine*, *Œuvres complètes*, I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 [p. 509-771], p. 512 et 517).

<sup>1360</sup> UN, p. 47 : « Tra le nove, ora in cui aveva inizio il coprifuoco, e la mezzanotte, gli uomini che dovevano partecipare all'azione contro il tribunale aspettarono in quattro punti diversi il momento di riunirsi e muovere all'attacco. Di dodici che erano in tutto, tre si trovavano con le due automobili e le armi in una rimessa di una via adiacente a Porta Romana, sulla cerchia dei bastioni, quattro in una casa del bastione che da Porta Romana mette a Porta Vigentina, tre in una casa del corso che da Porta Romana va verso le officine e i binari della periferia, due, nel centro della città, all'albergo Regina di via Santa Margherita dove alloggiavano fin dal settembre molti ufficiali delle S.S e della Gestapo. »

existentielle si importante pour l'auteur du *Sentier des nids d'araignée* : il s'agit de la « dialectique de la mort et du bonheur », expérience « primordiale » des partisans<sup>1361</sup>. Autrement dit, c'est bien dans la mesure où il mêlait un récit de guerre réaliste et une histoire d'amour, une réflexion sur le lien entre lutte de libération et recherche du bonheur, que le livre de Vittorini apparaissait, aux yeux de Calvino, comme un témoignage valide de la lutte partisane et de la façon dont elle avait été vécue.

Cependant, le roman ne livre pas seulement, nous semble-t-il, un témoignage sur la Résistance à Milan, mais aussi un témoignage sur la vie d'écrivain en temps de guerre. C'est du reste sous le titre « Autobiographie en temps de guerre. Être écrivain » que Vittorini reproduira un extrait de ses chapitres en italique dans *Journal en public*<sup>1362</sup>. Si le héros de la première série est incontestablement N2, ce n'est pas tout à fait le cas dans la deuxième série, constituée des vingt-neuf chapitres en italique. En effet, le personnage du partisan se voit concurrencé par le narrateur qui est bien plus présent dans la deuxième série que dans la première, où il n'apparaît qu'implicitement à travers un « on » ou un « nous » collectif laissant penser qu'il s'agit d'un témoin des événements racontés, qui prend le parti des partisans<sup>1363</sup>.

Dans les chapitres en italique, le narrateur se présente non seulement comme le témoin des amours de N2 et de Berthe qui veut écrire sur leur histoire, mais le héros de sa propre histoire qui, contrairement à N2, n'est pas une histoire d'amour et de guerre, mais d'amour et d'écriture (de l'amour et de la guerre). Peu à peu, celui qui semblait s'apparenter à la figure des esprits (bons ou mauvais) qui, dans les histoires fantastiques ou les contes populaires, visitent un homme quand il est seul, s'incarne, révélant une partie de son passé et sa personnalité. Dès sa deuxième intervention au chapitre XXVII, celui qui dit être perçu par N2 comme un fantôme, un « spectre<sup>1364</sup> », parle de son expérience pour analyser le sentiment de vide qui s'empare de N2 après que celui-ci a fait l'amour avec une femme qu'il n'aimait pas, Lorena, et c'est à partir de la troisième, au chapitre XL, qu'il devient le héros de ses propres

---

<sup>1361</sup> Notre traduction d' I. Calvino, « Presentazione », *SNR*, p. XII : « deux mois à peine après la Libération, les libraires mettaient déjà en vitrine *Les Hommes et les autres*, de Vittorini, avec notre primordiale dialectique de mort et de bonheur ; les «GAP» de Milan avaient tout de suite eu leur roman ». / « a due mesi appena dalla Liberazione nelle vetrine dei librai c'era già Uomini e no di Vittorini, con dentro la nostra primordiale dieltica di morte e di felicità ; i « gap » di Milano avevano subito il loro romanzo ».

<sup>1362</sup> E. Vittorini, *Journal en public*, op. cit., p. 170-171.

<sup>1363</sup> Par exemple, *HA*, p. 206 : « Une nuit, il y eut l'assaut lancé par les nôtres pour éliminer Chien Noir » / *UN*, p. 182 : « Vi fu una notte l'assalto dei nostri par eliminare Cane Nero. »

<sup>1364</sup> *HA*, p. 34 : « et toutes les fois que je rentre chez lui, il me traite d'abord comme si j'étais vraiment un fantôme, comme si j'étais ce Spectre qui lui est personnel ». / p. 26 : « e ogni volta, quando entro da lui, mi tratta, in principio, come se fossi davvero un fantasma, quel suo Spettro ».

histoires. Il reconnaît alors s'intéresser aux amours de N2 et Berthe parce qu'elles constituent une histoire qui est « semblable » à la sienne (67) et surtout il s'interroge sur son « métier d'écrivain » (chapitre LXXXVIII).

On comprend alors que le narrateur de la seconde série est bien le même que celui de la première, et tout se passe comme si nous avions dans les chapitres en italique, outre le prolongement de l'action dans un monde onirique (lorsque le narrateur « offre » à N2 une journée de son enfance avec Berthe, par exemple), le commentaire de l'auteur sur ce qu'il écrit dans les chapitres en caractères romains : de fait, le chapitre XL renvoie explicitement aux deux chapitres en caractères romains précédents, le narrateur disant partager avec Gracchus une « curiosité pour les hommes, curiosité de savoir comment ils sont<sup>1365</sup> » (66) et ouvrant la voie à une longue réflexion de type métatextuelle que l'on pourrait résumer ainsi : l'écrivain ne peut écrire que sur ce qu'il connaît intimement ou ce qui trouve un écho en lui-même. C'est ainsi que le narrateur prête à N2, qui a vécu la même histoire d'amour que lui, sa propre enfance en Sicile – « Maintenant je sais qu'il veut son enfance. Qui peut la lui donner, sinon moi ? C'est la mienne<sup>1366</sup> » (95) – et qu'il en vient à s'identifier à son personnage, au moment précis où ce dernier, dans un chapitre de la première série, regarde Berthe : « Moi aussi, je l'ai vue [...] et, de ce qu'elle est pour moi, dans la stupeur que j'éprouve à la regarder, je puis penser être lui-même plus que toutes les autres fois où je l'ai pensé. Celui qui écrit sur lui ? Son spectre ? Lui-même, braves gens ! Lui-même !<sup>1367</sup> » (138).

C'est en ce sens que l'on peut parler, au-delà de toute connotation idéologique, d'engagement du narrateur, qui met en jeu sa personne dans et par la représentation de personnages qui contiennent une part de lui-même. « Je paie de ma personne, en leur [N2 et Berthe] faisant crédit. Je paie sur ce que j'éprouve moi-même<sup>1368</sup> » dit ainsi le narrateur (156).

Mais comment représenter ce qui est profondément extérieur à soi ? C'est la question que pose le narrateur quand il s'agit d'évoquer le mari de Berthe, qualifié de « tyran ». Parce qu'il dit le « haïr », il ne peut « être juste avec lui » et se refuse à en parler : « Je dois le dire : je hais cet homme. Et je ne serais pas juste avec lui, si j'écrivais sur lui. Je ne saurais jamais dire rien qui soit juste ou qui ait été sa vérité. Je n'aurais pas d'humilité devant son opinion ;

---

<sup>1365</sup> E. Vittorini, *Uomini e no*, « I Meridiani », *op. cit.*, p. 1218.

<sup>1366</sup> Ce passage n'est reproduit ni dans l'édition sur laquelle nous travaillons, ni dans l'édition « I Meridiani ».

<sup>1367</sup> Il en est de même pour ce passage.

<sup>1368</sup> *Uomini e no*, « I Meridiani », *op. cit.*, p. 1223 : « *Io pago di persona, spendendo loro. Spendo su quello che io stesso provo.* »

et je ne serais pas humble dans ce que j'écris ; c'est-à-dire que je ne serais pas ce que je crois que doit être un écrivain quand il écrit<sup>1369</sup> » (156).

Ce passage est important en ce qu'il constitue une réflexion de type métatextuel : les motifs invoqués par le personnage du narrateur des chapitres en italique pour justifier la non-représentation d'un personnage dans le récit en caractères romains peuvent être rapprochés de ceux qui ont amené l'auteur Vittorini à ne pas traiter les personnages de nazis et de fascistes avec le même souci de compréhension ou la même « curiosité » que les partisans. Le narrateur nous invite lui-même à faire cette transposition, en soulignant le parallélisme qui existe entre la tyrannie qu'exerce le mari de Berthe sur celle-ci et le fascisme :

Partant d'elle ou de N2, je pourrais, moi, m'ouvrir la route vers un autre drame, et, peut-être, découvrir comment il y a, dans les plus délicats rapports entre les hommes, une continuelle pratique de fascisme, où celui qui impose croit seulement aimer et où celui qui subit croit, en subissant, faire tout juste le minimum, pour ne pas offenser. Je pourrais peut-être montrer comment il y a, dans cela, la plus subtile, mais aussi la plus cruelle, des tyrannies, et la plus inextricable des servitudes ; lesquelles, toutes les deux, tant qu'on les admettra, pousseront à admettre toutes les tyrannies et toutes les autres servitudes des hommes pris séparément, des classes et des peuples entre eux<sup>1370</sup> (155-56).

Si le narrateur ne peut pas plus entrer dans les pensées du mari de Berthe que dans celles des nazis ou des fascistes, c'est parce que, dit-il clairement, ces derniers ne partagent pas l'humanité qui le relie aux autres personnages. Cette humanité, précise le narrateur, est celle de la souffrance : « On dit : homme. Et nous, nous pensons à celui qui tombe, à celui qui est perdu, à celui qui pleure et a faim, à celui qui a froid, à celui qui est malade, et à celui qui est persécuté, à celui qui se fait tuer. Nous pensons à l'offense qui lui est faite, et à sa dignité à lui<sup>1371</sup> » (183). Or les nazis et les fascistes, eux, sont du côté de l'offense, et cela, le narrateur ne peut le comprendre :

---

<sup>1369</sup> *Ibid.* : « *Debbo dirlo : io odio quell'uomo. E non sarei giusto con lui, se ne scrivessi. Non saprei dire mai niente che di lui sia o sia stato per lui stesso. Non avrei umiltà dinanzi al suo sentimento; e non sarei umile nel mio scrivere; cioè non sarei quello che credo sia essere scrittore quando si scrive.* »

<sup>1370</sup> *Ibid.*: « *Da lei o da Enne 2 io potrei aprirmi la strada verso un altro dramma, e forse scoprire come vi sia nei più delicati rapporti tra gli uomini una pratica continua di fascismo dove chi impone crede soltanto di voler bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere. Potrei forse mostrare come sia in questo la più sottile, ma anche la più crudele, tra le tirannie, e la più inestricabile tra le schiavitù; le quali entrambe, fino a che si ammettono, porteranno ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù degli uomini singoli, delle classi e dei popoli tra loro.* »

<sup>1371</sup> *UN*, p. 174 : « *L'uomo, si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto, a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato, e a chi è perseguitato, a chi viene ucciso. Pensiamo all'offesa che gli è fatta, e la dignità di lui.* »



Et quelqu'un, dans une petite chambre, écrit ; il sait ce qui est en l'homme d'après ce qui est en lui-même ; et d'après ce que lui-même a souffert, il peut dire ce qu'a fait un autre. Moi, j'ai souffert ; et je puis, moi, à partir de cela, dire ce que fait N2 ou ce qu'il a fait. [...] Mais d'après quelle chose en moi puis-je dire ce que fait [...] le capitaine Clemm ? [...] Ce qu'ils font, eux tous, Allemands et miliciens, et ce que fait leur Hitler ? Moi, je les entends quand ils parlent. Je les vois tandis qu'ils agissent, je vois ce qu'ils font, et c'est seulement de ce que je vois là, et non point de rien qui soit en moi, que, moi, je prends et je parle<sup>1372</sup> (197-198).

Et pourtant, avance le narrateur à la fin de sa réflexion, le mal aussi est en l'homme. Celui-ci n'est pas que l'offensé, il est aussi l'offenseur : et c'est bien cela que veut montrer le narrateur-Vittorini en mettant en scènes des personnages de nazis et de fascistes. Pourtant, il ne parvient pas à en faire de « véritables » personnages, autrement dit à les « humaniser » en les dotant d'une histoire personnelle qui leur conférerait ce que P. Ricœur nomme une « identité narrative ». On ne sait rien du capitaine Clemm ou de Chien Noir, si ce n'est leur cruauté : ils sont ce qu'ils font, et seuls les membres du GAP – Horace qui va bientôt se marier, Coriolan qui s'entête à vivre avec femme et enfants alors qu'il est engagé dans la lutte clandestine, Scipion et Foppa qui se disputent pour savoir ce qui est le plus nourrissant, du pain ou des œufs – ainsi que Berthe, ont, au sein même de l'histoire et du roman de guerre, une vie personnelle.

On notera ici la convergence des préoccupations esthétiques et morales de Vittorini et Camus, l'auteur de *La Peste* se trouvant confronté à la même difficulté de dire le Mal et de le signaler comme tel tout en rappelant qu'il est profondément humain : car si le nazi-fascisme se voit désincarné, dépersonnalisé par le recours à l'allégorie de la peste, Tarrou est là pour nous rappeler que « chacun la porte en soi, la peste, parce que personne, non, personne au monde n'est indemne » (228).

Le narrateur des chapitres en italique du roman vittorinien, qui ne se présente comme « auteur » des personnages que dans sa dernière intervention, au chapitre CXXXVI, témoigne ainsi de la difficulté d'écrire sur une histoire qui a profondément remis en cause la notion même d'humanité : comment représenter le Mal fait par l'homme à l'homme ? Sans doute le roman que constitue la première série, un roman de guerre, référentiel, ne se suffit pas à lui seul et nécessite l'approfondissement moral mené dans les chapitres en italique.

---

<sup>1372</sup> *Uomini e no*, « I Meridiani », *op. cit.*, p. 1224 : « E uno, in una piccola stanza, scrive ; sa quello che è nell'uomo da quello che è in lui ; e da quello che lui ha patito può dire quello che un altro ha fatto. Io ho patito ; e io posso, da questo, dire quello che fa Enne 2 o che ha fatto. [...] Ma da che cosa in me posso dire quello che fa [...] il capitano Clemm ? [...] Quello che fanno tutti loro, tedeschi e militi, e che fa il loro Hitler ? Io li sento come parlano. Li vedo mentre fanno, e solo da questo che vedo, non da nulla che sia in me, io prendo e dico. »

Cependant, les nombreux remaniements auxquels Vittorini a soumis son texte (six versions différentes ont été publiées entre 1945 et 1965) soulignent l'insatisfaction de l'auteur et sa difficulté à donner une solution définitive à cette question à la fois esthétique et morale. Les changements de Vittorini ont toujours essentiellement porté sur les chapitres en italique et on peut remarquer que ce sont surtout les passages de type métatextuel qui ont fait les frais de ces modifications. La dernière édition de 1965, éditée chez Mondadori du vivant de l'auteur, comprend la quasi-intégralité de la deuxième série, à l'exception des sept passages métatextuels dont nous avons cité des extraits (XL- XLII ; LXXXVIII-LXXXIX ; CX-CXI).

C'est donc bien l'aspect « engagé » du texte qui souffre le plus de ces coupures, au sens précis que nous donnons à ce terme : les passages supprimés sont ceux où se manifeste explicitement le déchirement de l'auteur engagé qui réfléchit sur la meilleure façon de rendre compte d'événements conjoncturels et collectifs et de faire entendre sa voix personnelle d'écrivain et d'homme – les passages métatextuels ont aussi une forte dimension autobiographique – dans une chronique de la Résistance.

Peut-être – et c'est l'hypothèse que nous avançons en l'absence de la moindre explication venant de l'auteur – que Vittorini jugeait inutile, près de vingt ans après la Libération et la querelle avec Togliatti au sujet de l'engagement de l'écrivain, de rappeler les interrogations qui accompagnèrent la rédaction de son livre, acceptant qu'il ne fût plus qu'un témoignage sur la Résistance italienne et non plus ce qu'il était à l'origine, un témoignage sur le témoignage.

Les romans engagés étudiés ci-dessus tendent tous à représenter, au-delà des événements historiques, l'expérience que l'histoire a donné à vivre à leurs auteurs. C'est alors l'authenticité de l'expérience, davantage que sa vérité historique, qui est visée. Que ce soit en subvertissant de l'intérieur le modèle affiché de la chronique historique (Pratolini et Camus), en mettant l'accent moins sur les événements que sur la façon dont ils ont été vécus et perçus par le biais d'un récit éclaté (Sartre) ou d'un récit qui emprunte au merveilleux du conte (Calvino), les écrivains ont opéré un rapprochement de la fiction et du témoignage qui met l'accent sur l'appréhension subjective de l'histoire.

C'est sans doute Vittorini qui, mettant en scène la figure de l'écrivain témoin de faits historiques et témoin de son propre travail d'écriture, illustre le plus visiblement, par le biais du montage qui manifeste la distinction entre le récit des événements et leur ressaisissement par le narrateur, l'idée d'une histoire comme expérience : autrement dit, une histoire qui serait

en même temps *expérience de vie* et *épreuve* imposée à l'intellect, aux sentiments, à la morale de chacun, tout comme à l'écrivain soucieux de la mettre en mots.

### 1.3. L'histoire comme trace dans les romans contemporains

Qu'en est-il alors de l'écriture d'une histoire qui n'est plus vécue, mais seulement reçue, transmise ou imposée ? C'est ce qu'il convient d'aborder dans la dernière partie de ce chapitre, consacrée aux textes du second *corpus*. Nous avons vu précédemment que ceux-ci exposent, par le biais des personnages ou des narrateurs, une posture particulière, qui est celle de l'héritage, et nous avons proposé de les qualifier de « récits de fantômes », ou de « spectres ». C'est donc la notion d'un rapport non plus immédiat, mais au contraire médiatisé avec l'histoire qui s'impose ici : il s'agit alors de voir comment cette distanciation, qui, comme nous le verrons, ne décourage pas, mais au contraire alimente la fascination pour le passé, est exprimée dans les textes.

Les récits étudiés ont recours, nous semble-t-il, à trois procédés majeurs par lesquels l'histoire se donne à voir non pas comme champ de l'expérience mais comme relevant de l'ayant-été. Trois procédés qui, tout en signalant la séparation du présent et du passé, ouvrent également la voie à la possible reconstruction de celui-ci : l'histoire apparaît tout d'abord sous l'angle de la remémoration, dans les textes qui donnent la parole à un acteur de l'histoire qui se souvient. Contrairement aux fictions de témoignage du premier *corpus* qui privilégiaient à des degrés divers l'authenticité de l'expérience rapportée sur le souci d'exactitude historique et s'organisaient autour d'un narrateur-témoin digne de confiance<sup>1373</sup>, ces textes remettent en question la figure du témoin. Celui-là même qui devait faire le lien entre passé et présent se révèle être une source non fiable et contribue à rendre opaque ce qu'il devait précisément éclaircir. D'autres récits du second *corpus* établissent un rapport médiatisé à l'histoire par l'exhibition des traces du passé : documents, archives, témoignages, monuments, ruines... Enfin, certains récits semblent se construire précisément sur la notion d'une histoire déjà

---

<sup>1373</sup> Précisons que l'expression « narrateur-témoin digne de confiance » que nous employons ici ne correspond pas à celle développée par Wayne C. Booth, pour qui le narrateur est « digne de confiance (*reliable*) quand il parle ou agit en accord avec les normes de l'auteur (ce qui revient à dire : les normes implicites de l'auteur) » (« Distance et point de vue », art. cit., p. 105). Pour nous, le narrateur-témoin digne de confiance est celui qui tient un discours qu'il estime être conforme à ce qu'il a vécu, et qui, promettant de dire la vérité – même si cela n'est que *sa* vérité – établit un rapport de confiance avec son interlocuteur (narrataire de la fiction et lecteur de l'œuvre).

advenue, dont les traces sont à chercher non pas dans les archives, mais dans l'esprit des individus qui y ont été, directement ou indirectement, mêlés. La trace est alors un synonyme de traumatisme, qui affecte le rapport du sujet au monde.

On aura remarqué que ces trois éléments – remémoration, exhibition des traces matérielles du passé, empreinte traumatique de l'histoire – coïncident avec les trois sens que P. Ricœur donne au mot « trace » dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* : la trace mnésique, c'est-à-dire « l'empreinte corporelle, cérébrale, corticale, telle que les neurosciences en discutent » ; les traces « sur lesquelles travaille l'historien » ; « l'impression en tant qu'affection résultant du choc d'un événement dont on peut dire qu'il est frappant, marquant<sup>1374</sup> ». Notre hypothèse est que les récits étudiés donnent à lire une histoire qui serait avant tout trace, et ce dans les trois sens du terme. Pour la commodité de la démonstration, nous associerons à chacune des significations de « trace » deux œuvres, et nous limiterons à faire plus brièvement allusion aux autres.

### 1.3.1 La difficile remémoration de l'histoire (*Tristano meurt* et *Tigre en papier*)

Dans les récits de Rolin et de Tabucchi, les deux narrateurs se livrent à une remémoration de leur passé, d'une histoire personnelle qui s'inscrit dans la grande Histoire. En ce sens, on pourrait associer ces textes à des témoignages fictionnels, comparables à *La Peste* et *Chroniques des pauvres amants*. Cependant, une première distinction s'impose : Martin et Tristano s'adressent à des interlocuteurs présents dans la fiction, la fille de Treize et l'écrivain venu au chevet de l'ancien partisan. Nous avons donc affaire, *a priori*, à un dialogue qui inscrit la figure du destinataire dans le texte, ce qui n'était pas le cas dans les deux récits précédents : Rieux livrait un témoignage écrit, qui s'adressait à un public non défini, et le « cornacchiaio-témoin » ne précisait pas non plus à qui il s'adressait, même s'il prenait souvent à parti le lecteur (ou l'auditeur, tant la dimension orale du récit était marquée).

En outre, les deux interlocuteurs de Martin et Tristano se caractérisent explicitement par le fait qu'ils n'ont pas vécu l'expérience rapportée et les textes soulignent à maintes reprises le fossé qui sépare le témoin du destinataire de son récit : « Tu ne peux déjà plus

---

<sup>1374</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 16-17.

comprendre ça », dit Martin à Marie (75) ; « Toi tu n'as jamais été dans les montagnes avec une mitraillette dans les mains » (132), « Mais que sais-tu, toi, de la vraie trahison ? Il me semble que tu en connais seulement les contours, peu de choses en fait, sinon rien » (133), retrouve-t-on dans la bouche de Tristano<sup>1375</sup>. Le destinataire du témoignage se trouve de la sorte disqualifié, puisqu'il est présenté comme radicalement étranger aux événements et à leur contexte, accusé d'ignorance dans le cas de Marie, qui appartient à une génération ayant perdu le « sens de l'histoire », ou, plus gravement, de trahison, de déformation de ces événements, comme c'est le cas de l'écrivain dans *Tristano meurt* : « Mais comment t'es-tu permis de simplifier à ce point Tristano ? Oh ! l'écrivain, qui es-tu pour éprouver les cas de conscience de quelqu'un que tu n'as jamais connu ? Tristano a l'air d'un paladin de Charlemagne, le grand vengeur des trahisons, celui qui fut implacable avec les traîtres<sup>1376</sup> » (133).

Tristano reproche donc à l'écrivain de l'avoir dépossédé de son histoire et tout son récit peut se lire comme une réfutation du roman de l'écrivain, qui d'ailleurs ne nous sera jamais donné à lire, mais dont les contours se dessinent en creux, par le biais des reproches que lui adresse celui qui en est le protagoniste : un roman en quelque sorte univoque, qui donnerait un sens définitif à la lutte et à la vie même de Tristano, promu héros de la liberté. Ce que Tristano reproche à l'écrivain, c'est d'avoir mis sa vie en roman, d'avoir donné à celle-ci l'apparence d'un destin, en lui conférant un sens idéologique :

[...] dans ces quelques pages tu as été un parfait Tristano, un irréprochable Tristano, un incontestable Tristano comme lui n'a jamais réussi à l'être de toute sa vie, voilà pourquoi ton roman a aussi gagné un prix, comme de juste, la vérité doit être primée, car la vérité est concrète [...] et la vérité est encore plus concrète quand elle devient écriture, noir sur blanc, ça oui, c'est la vérité, la vérité qui s'écrit et qui se signe, toi aussi comme Tristano tu savais ce qu'était la liberté que vous alliez chercher et que finalement vous aviez trouvée ...<sup>1377</sup>.(115-116).

<sup>1375</sup> *TM*, p. 104 et p. 105 : « *Ma tu in montagna con una mitra fra le mani non ci sei mai stato* » ; « *Ma cosa sai tu del vero tradimento ? Mi sa che conosci solo le periferie, robe da poco, da niente.* »

<sup>1376</sup> *TM*, p. 105 : « *Ma come ti sei permesso di semplificare Tristano fino a questo punto ? Scrittore, chi sei tu per avere i dubbi di coscienza di qualcuno che non hai mai conosciuto ? Tristano pare un paladino di Carlomagno, il grande vendicatore dei tradimenti, l'implacabile con i traditori.* »

<sup>1377</sup> *Ibid.*, p. 91 : « *in quelle poche pagine sei stato Tristano, un perfetto Tristano, un ineccepibile Tristano, un incontestabile Tristano come lui non è mai riuscito a esserlo per tutta la vita... Che curioso, tu, in poche pagine, sei riuscito a essere ciò che una persona vera non fu mai in tutta la vita, per questo il tuo romanzo ha anche vinto un premio, è giusto, la verità va premiata [...] e la verità diventa ancora più concreta quando è scritta nero su bianco, quella sì che è vera, la verità si scrive e si sottoscrive, anche tu come Tristano sapevi cos'era la libertà che andavate cercando e che finalmente avete trovato...* »

Personnage se rebellant contre son auteur, Tristano se fait alors auteur de sa propre histoire et son témoignage peut se lire comme un contre-témoignage, tout se passant comme si Tristano s'évertuait à déconstruire, par son récit, l'image qu'a donnée de lui l'écrivain : « tu m'avais déjà confié au futur, comme une pierre tombale [...] et voilà qu'à l'inverse je te change cette image sous le nez, ou plutôt, elle est tête-bêche, comme dans les miroirs des pavillons de foire... »<sup>1378</sup> (50).

De la même façon, Martin cherche à contester le récit qui a pu être fait, ou qui sera fait, des années qu'il a vécues : « Ne laisse pas les cyniques, meute gavée à la pub et aux sondages, ne les laisse pas nous insulter, plus tard : nous étions ignorants mais audacieux », dit-il à Marie (46). Tout se passe donc comme si le récit se construisait par rapport à d'autres récits et qu'il revenait au narrateur, témoin direct, de faire lui-même le bilan de l'histoire. Ni Tristano ni Martin ne se privent de critiquer le mensonge historique dont ils ont été victimes<sup>1379</sup> : ce qu'ils revendiquent, c'est l'exclusivité de la critique et de l'interprétation. Contrairement au modèle de la chronique qui privilégiait l'exposition des faits, ces récits se livrent à un commentaire, cherchent une explication qui a ici valeur de réfutation par rapport à d'autres discours. Cependant, nous sommes loin d'un propos scientifique, précisément parce que le « je » narrateur déploie un récit résolument placé sous le signe d'une mémoire subjective et, souvent, défaillante.

Le recours à la figure du témoin dans *Tigre en papier* et *Tristano meurt* semble de fait obéir à une motivation très différente de celle qui nous paraissait animer Camus et Pratolini. En effet, le témoin n'a plus principalement ici pour fonction d'authentifier le récit, mais peut-être aussi et surtout de souligner l'impossibilité d'une saisie objective de l'histoire, quand bien même celle-ci se présenterait comme expérience. Les témoignages de Martin et de Tristano semblent s'obstiner à prendre le contre-pied de ce qu'on attend d'un tel type de discours : non seulement parce que le témoin ne se présente aucunement comme fiable, mais encore parce que son récit semble volontairement brouiller la compréhension, et donc la réception, du témoignage.

---

<sup>1378</sup> *Ibid.*, p. 55 : « mi avevi già affidato al futuro, come una lapide [...] e invece quell'immagine te la sto cambiando sotto il naso, anzi, è a testa all'ingiù e gambe all'insù, come negli specchi dei padaglioni delle fiere... »

<sup>1379</sup> Nous avons vu précédemment que Tristano reproche à son époque d'avoir obéi à une conception binaire du monde et de l'histoire; Martin, lui, est sans complaisance devant l'aveuglement de la « non-pensée », la haine de soi et cette sorte de « dégoûtante sacralisation du malheur » qui, sous prétexte d'adhésion à la condition prolétarienne, collait à la peau des militants de « La Cause ».

En ce qui concerne le narrateur, on peut d'abord relever l'absence, dans les deux œuvres, d'une quelconque stabilité énonciative : comme l'a noté Agnès Castiglione dans un article consacré à la notion d' « égarement » dans *Tigre en papier*, Martin « adopte soit le *je* du dialogue, implicite le plus souvent, soit encore le *tu* d'un soliloque, monologue intérieur où il s'adresse à lui-même selon un choix énonciatif inspiré par la déambulation d'Apollinaire dans le poème *Zone*<sup>1380</sup> ». La référence à *Zone* est ici significative, dans la mesure où, comme le « tu » du poème d'Apollinaire, Martin associe traversée de la capitale et traversée de l'histoire et mesure le passage du temps à l'aune de la transformation du paysage urbain, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Dans les deux cas, il semble que le « tu » surgisse d'un douloureux sentiment de décalage entre présent et passé, d'une sorte de déterritorialisation temporelle.

Dans le roman de Tabucchi, Tristano se présente lui aussi comme un personnage double, à la fois auteur et personnage de son récit, employant tantôt la première personne du singulier (quand il s'adresse à l'écrivain au présent de l'énonciation), tantôt la troisième (quand il met en scène celui qu'il a été). Tout se passe donc comme si, pour évoquer son passé, le témoin devait prendre une distance avec celui-ci, au risque de voir sa propre identité mise en danger. C'est bien parce qu'il est à cheval entre deux temps – le présent de l'énonciation et le passé de l'énoncé qui, contrairement à ce qui advient dans *La Peste* et *Chronique des pauvres amants*, présente un écart temporel long de plusieurs décennies – que le narrateur vit une crise identitaire et que sa mémoire ne saurait être totalement fiable.

Martin comme Tristano soulignent l'imprécision de leurs souvenirs et les lacunes de leur récit rétrospectif : se livrant, au bord de la DS à un « programme d'expérimentation de la mémoire en état d'apesanteur » (16), Martin, qui a du reste oublié où était garée sa voiture et multiplie les erreurs de parcours en voulant raccompagner Marie, dit ne « jamais se souvenir des dates » et avoue (ou plutôt revendique, car il s'agit bien d'un parti pris poétique) que « le texte du passé dans [sa] mémoire est complètement déformé, chiffonné » (32-33). Il en vient même à demander à son interlocutrice de « ne pas croire tout ce qu'[il] raconte » : « Et ce n'est pas que je cherche à dissimuler, à déformer quoi que ce soit : c'est que ma mémoire n'est plus que dissimulation et déformation » (237).

Tristano, *in articulo mortis*, peine non seulement à se remémorer son passé – « chez moi les années se chevauchent et les lieux aussi » (85) – mais aussi le récit même de son

---

<sup>1380</sup> A. Castiglione, « “Dans les forêts de la nuit” : Cosmographie de l'histoire chez Olivier Rolin », dans M. Blain et P. Masson (dir.), *Écritures de l'égarement : de Thésée à Tintin*. Nantes : Cécile Defaut, « Horizons comparatistes », 2005 [p. 205-224], p. 212.

passé : interrompu par les piqûres de morphine, les rêves, les céphalées et le bourdonnement incessant d'une mouche, Tristano perd le fil de son récit : « Je te l'ai déjà demandé<sup>1381</sup> ? » (102), demande-t-il à plusieurs reprises à l'écrivain, qui reste toujours muet. Comme Martin, Tristano confesse avec effronterie ses mensonges et les justifie. Après avoir évoqué la nuit d'amour qui suivit sa rencontre avec Daphné, juste après le meurtre du soldat allemand, Tristano dit en effet ceci : « naturellement, ça ne se passa pas ainsi, tu l'auras compris. Mais toi, écris-le comme si c'était vrai, parce que pour Tristano ce fut vrai, et l'important est ce qu'il imagina durant toute sa vie, au point que c'est devenu un souvenir pour lui<sup>1382</sup> » (32).

La frontière entre souvenir véridique et invention est donc délibérément brouillée, au nom d'une vérité supérieure, qui est celle de la subjectivité du témoin : ce qu'il a voulu croire vrai l'est devenu pour lui et doit donc être considéré comme tel. Dès lors, c'est l'ensemble du récit des narrateurs qui devient suspect, mais, par un retournement affiché dans les textes, c'est précisément ce brouillage qui devient le gage de la fiabilité du récit : pour Tristano, alors que l'idéologie de la Résistance voulait faire croire à une existence « en noir et blanc », la vie s'est chargée d'apporter « le clair-obscur<sup>1383</sup> » (13), et il semble bien que ce soit de ce « clair-obscur » que le témoignage, précisément, témoigne. De la même façon, Martin tente d'expliquer à Marie, qui, noyée dans la logorrhée de l'ex-militant, lui reproche de ne pas savoir raconter une histoire (« Tu mélanges tout » lui dit-elle) que « l'imbroglio fait partie de l'histoire » (41).

Le brouillage de l'écriture de l'histoire semble donc relever, dans un cas comme dans l'autre, d'un parti pris poétique et les textes paraissent nous offrir eux-mêmes une image de leur fonctionnement à travers l'allégorie de la « céphalée » dans *Tristano meurt* et celle de la « pelote » dans *Tigre en papier*. Laurent Roux, dans un article consacré au roman de Tabucchi, a justement souligné que « la vue rétrospective brouillée et la céphalée définissent la posture de Tristano que l'on peut lire comme un art poétique<sup>1384</sup> ». De fait, les événements de la vie de Tristano, et notamment ceux qui s'intègrent à la grande Histoire, semblent traités sous un angle déformant, celui que produit une crise de céphalée telle que la décrit Tristano :

<sup>1381</sup> *TM*, p. 81 : « *Te l'ho già chiesto ?* »

<sup>1382</sup> *Ibid.*, p. 25 : « *Naturalmente, non fu così, l'avrai capito. Ma tu scrivilo come se fosse vero, perché per Tristano fu vero davvero, e l'importante è quello che lui immaginò per tutta la vita, a tal punto che è diventato un suo ricordo.* »

<sup>1383</sup> *Ibid.*, p. 10-11 : « *o nero o bianco* » ; « *chiaroscuro* ».

<sup>1384</sup> L. Roux, « Ire, ironie et dingodingue. Sur *Tristano meurt* », *La Femelle du requin*, n°23, automne 2004, [p. 56-59], p. 57.



Au début c'est un petit son, car ça commence ainsi, une étrange sonnette qui est comme un sifflement ou une lamentation aigue, un sonar, il arrive de très loin, des abîmes, tu le perçois, et tout à coup se dessine le contour féroce des choses, comme si ce sifflement s'était introduit dans la vue, en l'aiguissant, en la déformant, et tu as l'impression d'avoir un prisme à la place des yeux, les angles, les objets ont augmenté leur existence dans l'espace, ils se sont dilatés, ils ont changé de géométrie, et dans ce changement ils ne signifient plus ce qu'ils signifiaient ...<sup>1385</sup> (108).

Ce dont Tristano se souvient, ce n'est pas d'une « histoire » au sens de l'intrigue aristotélicienne, qui possède un début, un milieu et une fin, ni de l'histoire telle qu'elle s'écrit dans les manuels ou les récits historiques, mais d'une multiplicité d'épisodes, de visages, de voix : l'image de l'enfant grec, le cri de malédiction de la mère, les yeux noirs de Daphné, l'attente de Tristano dans les bois pour tuer des Allemands, les rêves de Tristano, ses discussions avec le Docteur Ziegler (précisément sur la céphalée, d'ailleurs, dans des pages qui peuvent se lire comme des mises en abyme du récit tout entier<sup>1386</sup>), les nombreuses chansons entendues au cours de sa vie (depuis *Rosamunda*, qui ouvre le récit, jusqu'au « Tourbillon de la vie » du film *Jules et Jim*, en passant par la ritournelle grecque entendue sous le portique du trésor d'Athènes). Aucune hiérarchie ne semble présider à la présentation des faits, dans cette remémoration qui est aussi métamorphose et gigantesque fantasmagorie. Du reste, la mention, d'abord au début du texte, puis répétée au fil du des pages, du bourdonnement d'une mouche qui interrompt le récit peut être lue comme le signal sonore qui annonce une céphalée, la narration entière se faisant alors délire.

L'écriture de l'histoire dans *Tigre en papier* est sans doute bien plus référentielle que dans *Tristano meurt* : si la Gauche prolétarienne se déguise sous le nom de « La Cause », les actions menées par Martin et ses compagnons (rédaction de tracts, enlèvement d'un PDG, exécution d'un ancien milicien...) font clairement référence à la stratégie de ce mouvement qui consistait, comme le rappelle Rolin, à « préparer, par le moyen d'une espèce de guérilla symbolique généralisée, le passage à une “guerre civile prolongée” à travers laquelle se forgeraient un parti révolutionnaire et un pouvoir populaire<sup>1387</sup> ». Ces actions, qui tournent

---

<sup>1385</sup> *TM*, p. 85 : « Intanto è un piccolo suono, perché comincia così, uno strano campanello che è come un sibilo o un lamento acuto, un sonar, arriva da lontanissimo, dagli abissi, e tu lo percepisci, e all'improvviso si disegna il contorno feroce delle cose, come se quel sibilo si fosse introdotto nella vista, acuendola, distorcendola, e ti sembra di avere un prisma al posto degli occhi, perché i contorni, gli spigoli, gli oggetti hanno aumentato la loro esistenza nello spazio, si sono dilatati, hanno cambiato geometria, e nel cambiarla non significano più quello che significavano... »

<sup>1386</sup> *TM*, trad. fr., p. 151-154 / *TM*, p. 119-122.

<sup>1387</sup> O. Rolin / Y. Charnet, « Cette tauromachie avec les mots », *Scherzo*, « Olivier Rolin », n°18/19, octobre 2002 [p. 5-17], p. 5.

presque systématiquement au canular, sont narrées sur un registre burlesque, versées au rayon des « farces et attrapes de l'histoire » (242). Mais le rire n'est pas le seul élément de distanciation introduit par Martin entre son récit et l'histoire, le seul indice de subjectivité interprétative du narrateur. Si l'on peut dire que la transcription de l'histoire relève, chez Tabucchi, d'une poétique de la céphalée, on peut avancer l'hypothèse que l'image qui rend le mieux compte de la transcription de l'histoire opérée par Rolin est celle de la pelote, qui apparaît dès les premières pages du récit :

Cette énorme toupie de ténèbres est faite d'Histoire tassée, effondrée sur elle-même [...], la ville est la pelote en quoi se nouent et se serrent des millions de fils, vies présentes et passées, vécues et rêvées, quelque part dans cette matière inextricable il y a mon histoire à moi et celle de Treize, et toutes les autres qui étaient tressées aux nôtres [...]. Et puis il y a aussi toutes les histoires plus hautes, tragiques, auxquelles les nôtres étaient liées par les liens du rêve, Saint-Just à la guillotine et le mur des Fédérés, les barricades de février et de juin [...] toutes ces histoires emmêlées en une énorme perruque ... (21-22).

Écrire sur les mouvements d'extrême-gauche de la fin des années 1960 revient donc à convoquer non seulement d'autres périodes historiques, mais aussi la multitude des trajectoires individuelles, des espoirs et des « rêves » qui les ont nourris. Le discours du narrateur ne progresse donc nullement de façon linéaire : les époques, les thèmes, les lieux, les événements historiques et les drames personnels se chevauchent, se télescopent, s'appellent, au gré d'une mémoire qui fonctionne, comme l'a remarqué A. Castiglione, « selon la seule loi de l'association<sup>1388</sup> » : le terme « préambule » rappelle au narrateur « la chanson de Queneau sur le type qui a avalé une pendule » (34), tandis que celui d'émeraude renvoie à Esméralda (l'héroïne hugolienne incarnée au cinéma par Gina Lollobrigida) et aux premiers émois adolescents, ainsi qu'aux plages de l'enfance, chargées du souvenir du débarquement américain de 1944 (9). Comme Tristano, le narrateur perd souvent le fil de son récit-pelote (« au fur et à mesure que tu tournes évidemment la pelote<sup>1389</sup> s'embrouille » [93]), ce qui ne manque pas d'irriter son interlocutrice, curieuse de savoir la « suite » des histoires commencées et constamment interrompues (34).

---

<sup>1388</sup> A. Castiglione, « “Dans les forêts de la nuit” », art. cit., p. 212.

<sup>1389</sup> On notera que l'image de la pelote offre une variante intéressante de la traditionnelle métaphore du texte comme « tissu », en ce qu'elle associe à l'idée de « fils » du récit celle de leur supersposition, ainsi que l'idée d'une unité derrière l'apparence de désordre : une pelote n'est-elle pas constituée d'un fil unique, qui fait des tours sur lui-même ?

De fait, face à un témoin narrateur de son histoire qui se révèle peu fiable, laissant le doute planer sur la véracité de son récit du début à la fin, face à un témoignage défaillant, déformé ou embrouillé, l'interlocuteur (et avec lui le lecteur) ne peut qu'être dérouté : comme si la réception même du témoignage était menacée et que l'expérience, déjà si difficile à revenir en mémoire, ne pouvait pas non plus se transmettre facilement. La question de la réception du témoignage est posée de façon explicite par Tabucchi, par le biais d'une situation d'énonciation bien plus ambiguë qu'elle n'y paraît. Si, dans *Tigre en papier*, Marie interrompt souvent le narrateur, l'écrivain qui recueille les paroles de Tristano est, quant à lui, muet du début à la fin du livre. Au point que l'on peut se demander s'il existe vraiment et s'il n'est pas plutôt une invention de Tristano, comme le suggère d'ailleurs l'auteur lui-même :

Il se pourrait bien qu'après tout l'écrivain n'existe pas, qu'il ne soit qu'un fantôme, un fantasme de Tristano. C'est Tristano qui nous dit qu'il y a un écrivain à ses côtés, mais nous n'en sommes pas sûrs. C'est la voix du personnage qui crée l'écrivain. Ce dernier ne répond pas à Tristano, n'intervient jamais dans le récit, il n'est qu'une oreille<sup>1390</sup>.

Le témoignage comme accès à l'histoire et comme modalité de transcription de celle-ci apparaît donc fortement ébranlé dans ses composantes principales – voix énonciative, véracité du témoignage et réception. Si « l'autodésignation du sujet témoignant » est bien avérée, en revanche la « fiabilité présumée » de ce dernier, « l'assertion de la réalité factuelle [ici fictionnelle] de l'événement rapporté » et la « situation dialogale » à laquelle le témoignage doit mener, sont fragilisés<sup>1391</sup>. Non seulement la mémoire du témoin a des lacunes et entraîne une déformation de l'histoire qui vise à remettre en cause la véracité du témoignage, mais encore la question de la réussite de la transmission du récit reste ouverte.

Si l'on observait également dans les récits du premier *corpus* une subversion du discours du témoin, c'était, avons-nous avancé, en vertu du choix fait par l'écrivain de privilégier l'existential aux dépens de l'historique. Sans doute nos textes vont-ils aussi dans ce sens, à la différence près que le témoignage sur l'expérience passée est indissociable du moment présent d'énonciation : ni Martin, ni Tristano n'évoquent une expérience « à chaud » et ce sont autant les failles de la mémoire humaine que l'existence de récits ou de discours

---

<sup>1390</sup> A. Tabucchi / S. Servoise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », *Page des libraires*, juillet 2006, [p. 3-6], p. 5. Nous reproduisons en annexe l'intégralité de l'entretien, dont l'article paru dans *Page des libraires* n'a donné qu'une partie, p. 815- 825 de notre travail. Le passage cité se situe p. 819 .

<sup>1391</sup> Nous empruntons ces termes à P. Ricœur, dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (op. cit., p. 204-205) qui s'appuie lui-même sur l'ouvrage de R. Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.

préalables qui font écran. Comme si, finalement, l'histoire était moins une expérience à reconstituer qu'un texte à retrouver et/ou à réinterpréter.

### 1.3.2 Les traces matérielles de l'histoire (*Dora Bruder* et *Tu, mio*)

Les récits de Modiano et De Luca, contrairement à ceux de Tabucchi et de Rolin, ne mettent pas en scène un narrateur témoin des événements racontés, mais plutôt un historien, ou un enquêteur lancé sur les traces d'un passé qu'il n'a pas vécu<sup>1392</sup>. La relation indirecte au passé est ici rendue sensible par une écriture de l'histoire médiatisée, qui accorde une large place aux archives<sup>1393</sup>, aux documents et aux témoignages oraux, consultés ou recueillis par le narrateur.

Contrairement aux récits de la première trilogie consacrée au thème de l'Occupation<sup>1394</sup>, dont le titre était précédé de la mention « roman », le statut générique de *Dora Bruder* n'est pas précisé : si la confusion possible entre narrateur et auteur semblent en faire un texte autobiographique, on n'oubliera pas que le nom de Dora Bruder figure dans la liste des déportés établie par Serge Klarsfeld dans *La Shoah en France : Mémorial des enfants juifs déportés de France*<sup>1395</sup> et que le texte modianien comporte une part importante de recherche documentaire. Un document historique est du reste explicitement désigné, dès la première page, comme la source même du récit. Il s'agit de l'entrefilet paru dans *Paris-Soir* le 31 décembre 1941, retrouvé par le narrateur en 1988, et intégralement cité :

PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu

---

<sup>1392</sup> Nous développerons la référence de ces textes aux paradigmes du récit historique et du roman policier dans le chapitre suivant.

<sup>1393</sup> Rappelons la définition de l'archive, telle que la donne P. Ricœur à partir de trois critères : « un ensemble, un corps organisé, de documents, d'enregistrements ; ensuite, la relation à une *institution* [...] ; enfin, la mise en archives a pour but de *conserver*, de *préserver* les documents produits par l'institution concernée (ou son équivalent juridique) » (dans *Temps et récit, III. Le temps raconté, op. cit.*, p. 212-213).

<sup>1394</sup> Nous renvoyons à la p. 340 de notre travail.

<sup>1395</sup> P. Modiano a été profondément touché par cet ouvrage, qui, semble-t-il, l'a encouragé à chercher les traces d'un de ces enfants disparus. Il a exprimé son admiration et sa gratitude à S. Klarsfeld dans un article publié dans *Libération*, le 2 novembre 1994, et dans ces propos datés du 20 juin 1995 : « Pour moi, ce livre où vous avez rassemblé tous ces destins brisés et où vous avez témoigné de toute cette innocence que l'on a saccagée, est le plus important de ma vie » (cité dans S. Klarsfeld, *La Shoah en France, 4. Le mémorial des enfants juifs déportés de France, op. cit.*, p. 7). Il est cependant à noter que nulle part, dans le livre, l'auteur ne fait référence au livre de S. Klarsfeld.

marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. (9)

Le récit reproduit par la suite les nombreux documents que le narrateur a rassemblés au cours de sa recherche sur la vie de Dora et plus particulièrement sur la période qui court de sa fugue, le 14 décembre 1941, jusqu'à son arrivée à Drancy, dernière étape avant son départ pour Auschwitz, le 18 septembre 1943. N'évoquant nullement ce qui lui arrive ensuite<sup>1396</sup>, le narrateur remonte cependant la trace de Dora jusqu'à son enfance : sont ainsi reproduits l'extrait de naissance de Dora, les mentions la concernant dans le registre de l'internat du Saint-Cœur-de-Marie où elle fut inscrite le 9 mai 1940, le rapport effectué au commissariat de police du quartier Clignancourt à la suite de sa fugue, déclarée par son père le 27 décembre 1941, un document adressé à l'ancienne Union générale des Israélites de France, retrouvé dans les archives du Yivo Institute, à New York, évoquant sa deuxième fugue au printemps 1942, son inscription dans le registre du camp des Tourelles le 19 juin 1942.

Toutes les étapes de la vie de Dora – qui peuvent se lire, à la lumière du sort tragique qui l'attend, comme les stations d'un chemin de croix – sont mentionnées et son parcours personnel croise inévitablement celui d'autres individus, pris eux aussi dans la tourmente de l'histoire. Ses parents, bien sûr, mais aussi les autres victimes de la déportation : le narrateur extrait ainsi du registre des Tourelles les mentions concernant cinq autres jeunes filles, arrivées le même jour que Dora. Il s'intéresse aussi à ceux qui ont connu Dora, citant des passages de la notice biographique de la supérieure de l'internat religieux où vécut la jeune fille, et à son environnement, mentionnant des phrases extraites de la brochure du pensionnat.

À mesure que le récit avance, l'insertion de documents administratifs émanant des autorités du régime de Vichy se fait plus insistante, comme pour montrer l'étau qui se resserre autour des Juifs de France. Sont ainsi reproduits la circulaire du 6 juin 1942 relative au sort des Juifs qui ne portaient pas l'étoile jaune ; un des multiples « ordres d'envois spéciaux et individuels » qui concerne ici Esther Serman et Benjamin Rotsztzin ; des rapports de police faisant état de l'arrestation de Louise Jacobson, de Jules Barmann. Des histoires individuelles

---

<sup>1396</sup> Plusieurs motifs peuvent être invoqués pour expliquer ce silence : la réticence de P. Modiano à évoquer, en l'absence de documents, la fin de la vie de Dora sur le mode de la fiction ; le respect, qui est aussi une forme de pudeur, de l'écrivain face à un drame qu'on ne saurait dire et que d'ailleurs il n'a jamais traité frontalement dans ses récits. Plus profondément, on peut comprendre le choix de clore le texte au seuil de la tragédie en termes éthiques : à la fin du récit, le narrateur exprimerait une prise de position morale, qui consisterait à refuser d'enfermer Dora dans son statut de victime, ce qui serait une manière de signifier la victoire des bourreaux. L'ultime liberté de Dora réside alors dans son secret.

se dessinent entre ces lignes froides et implacables, comme celle de Jean Jausion et d'Annette Zelman, dont le mariage « mixte » fut empêché par le père du jeune homme qui dénonça Annette à la Gestapo : le narrateur cite successivement la lettre d'un officier de la Gestapo concernant l'arrestation de la jeune fille, la fiche de police française qui la mentionne (et la cautionne) ainsi que l'avis de recherche, publié dans un journal deux ans plus tard, concernant Jean. Le narrateur reproduit également, dans son intégralité, une lettre envoyée par un certain Robert Tartakovsky à sa famille depuis le camp de Drancy, ainsi que des extraits de lettres adressées au Préfet de Police par les proches des déportés.

Mais les victimes ne sont pas les seules à être dotées d'une identité, d'une histoire : le portrait du commissaire Jacques Schweblin, chef de la Police des questions juives, est également esquissé, à travers un rapport administratif rédigé en novembre 1943 par un responsable du service de la Perception de Pithiviers, qui rend compte des fouilles auxquelles le commissaire et ses hommes se livraient avant et après le départ des internés pour Auschwitz. Lorsqu'il ne cite pas des documents, le narrateur évoque aussi des témoignages oraux, qu'il a recueilli auprès de personnes ayant connu Dora ou dont l'histoire pourrait l'aider à comprendre ce qui est arrivé à la jeune fille : il interroge ainsi, par téléphone, la cousine de Dora, il rencontre une pensionnaire du Saint-Cœur-de-Marie, arrivée quelques mois après la fugue de Dora, qui lui fournit des indications sur le mode de vie à l'internat. Il fait également référence à d'autres témoignages, comme celui de Claude Bloch, seule survivante du convoi parti des Tourelles le jour où y arrivait Dora, et dont les paroles sont citées, sans que soit précisé comment le narrateur a pu obtenir ce témoignage. Il décrit également des photos de Dora et de ses parents qu'il a retrouvées grâce à l'aide de S. Klarsfeld, et qui sont d'ailleurs reproduites dans la traduction américaine du livre<sup>1397</sup>.

Comme l'avait fait Sartre dans *Le Sursis*, l'auteur de *Dora Bruder* insère donc des documents historiques dans son texte. Dans les deux cas, semble-t-il, ce montage vise autant à dénoter des faits précis qu'à dessiner progressivement la toile d'une époque, d'un climat historique<sup>1398</sup>. Néanmoins, le rapport qu'entretiennent histoire et fiction diverge considérablement d'un texte à l'autre, de même que la perspective historique dans laquelle ce rapport s'inscrit. Nous avons vu que le montage des citations avait, dans le roman sartrien, pour principal but de souligner la violence de l'irruption de l'histoire dans les vies

---

<sup>1397</sup> P. Modiano, *Dora Bruder*. Trad. en anglais par J. Kilmartin. Berkeley : University of California Press, 1999.

<sup>1398</sup> Même si, comme le remarque E. Bouju, la toile dessinée par P. Modiano relève avant-tout du « clair-obscur », comme dans tous ses romans (*La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 28).

individuelles, celles de personnages de fiction comme de personnages historiques. Si cette dimension est présente dans *Dora Bruder*, le choc de l'histoire apparaît également en différé, atteignant, par-delà les victimes immédiates, celui qui, plus de quarante ans après les faits, en recueille les traces matérielles. En outre, les documents insérés ont pour vocation, dans le texte de Sartre, de faire entendre la voix des « grands hommes », auteurs de discours que l'on retrouve dans les livres d'histoire, tandis que, dans *Dora Bruder*, ils reproduisent l'écho de multiples anonymes, le plus souvent oubliés.

Paradoxalement, cette humanité de l'histoire pourrait constituer un obstacle à son appréhension : les voix qui s'élèvent des lettres, les silhouettes que dessinent les rapports de police, les histoires qui se profilent derrière les mots et les silences des documents, ont définitivement disparu. Parce qu'il est indissociable des milliers de vies qui l'ont habité, le passé meurt en même temps qu'elles : les individus cités sont autant de morts, les propos les concernant ou émis par eux autant d'épithètes. Comme dans le récit historique, c'est bien une « population de morts » qui traverse le texte modianien<sup>1399</sup>. Néanmoins, le narrateur est là, qui donne par son texte une sépulture aux disparus<sup>1400</sup> et se constitue en récepteur de leurs paroles.

Ce que met en œuvre le montage des citations, c'est alors moins la reconstitution – à laquelle renvoie généralement l'insertion de documents historiques – que la délégation, bien fragile, de l'histoire : non plus une parole perçue, mais une parole reçue et, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail, à transmettre.

Le narrateur de *Tu, mio*, lui, n'a pas recours aux archives et aux documents pour remonter les traces du passé, mais plutôt aux témoignages oraux. Sa relation à l'histoire est d'abord médiatisée par les conversations qu'il entend, enfant, et qu'il associe à des « histoires anciennes pour tenir compagnie à l'enfance<sup>1401</sup> » (19). À mesure qu'il grandit, il se rend compte que ces histoires ne sont pas aussi lointaines, qu'il en reste des vestiges : « Ce passé venait à peine de s'écouler, dans les rues les trous résistaient<sup>1402</sup> » (19).

---

<sup>1399</sup> M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 138.

<sup>1400</sup> *Ibid.*, p. 139 : « au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture [de l'histoire] joue le rôle d'un rite d'enterrement ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours ».

<sup>1401</sup> *T, M*, p. 16 : « storie antiche da far compagnia all'infanzia ».

<sup>1402</sup> *Ibid.* : « Quel passato era appena successo, resistevano i vuoti nelle strade. »

Comme dans *Dora Bruder*, c'est l'image d'une histoire comme empreinte, mais empreinte en creux<sup>1403</sup> (« trou ») qui surgit ici. Les livres d'histoire dans lesquelles il cherche les réponses que ne lui donnent pas ses parents sont des récits de morts, qui disent l'absence et qui contrastent avec les « manuels qui, expliqu[ant] le passé et le rend[ant] logique », donnent à celui-ci une forme pleine. « Il est étrange d'apprendre la géographie pour découvrir les villes et les régions des morts : Volhynie, Bucovine, Podolie, Lituanie, un cimetière de plaines s'était ouvert au coeur de l'Europe et un garçon de Naples le cherchait au milieu des nations confiées à l'Union soviétique<sup>1404</sup> », note le narrateur (20). Et pourtant, cette histoire de morts est encore bien présente, dans le paysage social et géographique où évolue le narrateur : les Allemands viennent en touristes sur l'île, les Américains ont une base militaire dans le port de Naples<sup>1405</sup>, et bien sûr, Caia surgit et, avec elle, l'histoire des déportés, qui va littéralement envahir le narrateur, prenant possession de son corps après avoir fait le siège de son esprit.

Mais avant de faire entrer l'histoire en lui, par le biais du père de la jeune fille, le narrateur cherche à pénétrer les secrets du passé, et interroge les témoins : le pêcheur Nicola, qui a fait la guerre dans l'infanterie en Yougoslavie et qui ne livre qu'avec réticence de « curieux détails », apparemment insignifiants mais symboliques (une fenêtre vide, sans maison derrière et sans toit au-dessus d'elle, une place de marché où l'herbe poussait parce qu'il n'y avait plus rien à vendre) ; l'oncle, deuxième témoin appelé à la barre par le narrateur, explique son antifascisme par son goût instinctif pour la liberté individuelle et son rejet de tout conformisme. Enfin, le dernier témoin interrogé est le père du narrateur qui, lui, se sent coupable de n'avoir aidé personne pendant la guerre.

Ces trois témoignages déçoivent le narrateur : Nicola, qui, ayant vu « mourir ses ennemis et devant eux [...] avait senti son corps vide de haine », a atteint une « connaissance formelle » du passé et de l'histoire, qu'il ne peut transmettre au narrateur : « son expérience

---

<sup>1403</sup> *DB*, p. 30 : « Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. »

<sup>1404</sup> *T, M*, p. 17-18 : « *Strano imparare la geografia per cercare le città, le regioni dei morti : Volinia, Bucovina, Podolia, Lituania, un cimitero di pianure si era spalancato in piena Europa e un ragazzo di Napoli lo cercava in mezzo alle nazioni assegnate all'Unione Sovietica.* »

<sup>1405</sup> *T, M*, trad. fr., p. 132 : « Je vois notre ville tenue en main par des gens qui l'ont vendue à l'armée américaine. [...] Je vois que la guerre nous a humiliés. Ailleurs, elle est finie depuis longtemps, chez nous, elle continue. » / *T, M*, p. 108 : « *Vedo la nostra città tenuta in pugno da gente che cha l'ha venduta all'esercito americano. [...] Vedo che la guerra ci ha mortificato. In altri posti è finita da molto, da noi continua.* »



ne me suffisait pas, elle était incapable de me dispenser de la mienne, ni de la conjurer<sup>1406</sup> » (107) ; même constat d'échec après le témoignage de son oncle – « Il était impossible de le prendre en exemple<sup>1407</sup> » (219) – et le témoignage de son père, la parole de ce dernier ne sachant assouvir cet « impérieux besoin de répondre [qui] est en train de s'imposer physiquement<sup>1408</sup> » au narrateur (132). L'expérience d'autrui, qui a pour caractéristique, dans ces trois témoignages, d'être un non-engagement (chacun, à sa façon, s'est tenu hors de la guerre), ne saurait dispenser le narrateur de vivre lui-même, serait-ce trop tard, de façon anachronique, l'histoire.

Comme dans *Dora Bruder*, le recours aux traces « matérielles » – documents d'archives ou témoignages oraux – s'avère à la fois indispensable et insuffisant pour répondre aux attentes du narrateur : *Dora Bruder* s'achève sur un constat d'échec – « J'ignorerai toujours à quoi [Dora] passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. » (147) – et le narrateur de *Tu, Mio* est bien conscient que son geste visant à s'appropriier le passé d'autrui, à entrer dans la peau des anciens témoins ne « corrige » rien.

Les traces matérielles sont dans ces récits indissociables des deux autres acceptions du terme (la trace mnésique et la trace comme affection de l'âme) et c'est précisément de leur enchevêtrement et des problèmes de déchiffrement et de compréhension inhérents à chacune que se dessine une figure de l'histoire aux contours indécis et lacunaire : le refoulement de l'histoire dans l'esprit des témoins, les errances de leur mémoire, dues au traumatisme de la guerre ou de la déportation, non seulement affectent la lisibilité des traces matérielles produites, mais affectent aussi la réception qu'en font les narrateurs. Ceux-ci se livrent à un exercice de remémoration – particulièrement explicite dans *Dora Bruder*, où le narrateur croise l'histoire de Dora avec ses souvenirs personnels d'enfance, de jeunesse et ceux de son père, moins évident dans *Tu, mio*, qui est pourtant un récit rétrospectif – et portent en eux la trace-affection du passé, non pas vécu, mais entendu ou lu : le narrateur de *Dora Bruder* est directement affecté par le sort des Juifs sous l'Occupation, par le biais de son père et l'on sait

---

<sup>1406</sup> *T, M*, p. 88 : « Nicola aveva visto morire i nemici e davanti a loro si era trovato il corpo vuoto di odio. Capivo che era arrivato a una notizia certa, ma non poteva trasmetterla. La sua esperienza non bastava, non serviva a risparmiare la mia, né a scongiurarla. »

<sup>1407</sup> *Ibid.*, p. 58 : « Era impossibile prenderlo a esempio. »

<sup>1408</sup> *Ibid.*, p. 108 : « si sta caricando la spinta di rispondere ». »

en outre que cette période est pour Modiano, qui le reconnaît lui-même, une véritable « obsession », au sens psychologique du terme. Quant au jeune garçon du roman de De Luca, il vit dans son corps même le bouleversement de l'histoire, en accueillant en lui, par lui, le père de Caia : l'appropriation n'a pas seulement ici pour objet l'expérience, mais aussi et surtout le traumatisme vécu.

### 1.3.3 Le traumatisme de l'histoire (*Lisbonne, dernière marge et Dondog*)

Dans sa thèse consacrée à Volodine, L. Ruffel constatait, en 2003, que, alors même que « la confrontation avec l'histoire » (et plus particulièrement celle du siècle dernier) est « à l'origine de l'œuvre volodinienne », celle-ci « n'intègre jamais les *corpus* d'études sur ce thème ». Dans les analyses récentes traitant du thème d'une « mémoire traumatique » de l'histoire dans le champ français<sup>1409</sup>, « Patrick Modiano, Didier Daeninckx, Lydie Salvayre, Claude Ollier, Lorette Nobecourt ou Michel del Castillo sont les noms qui reviennent le plus souvent<sup>1410</sup> ». Et pourtant, comme le souligne L. Ruffel, si « à la simple lecture, les œuvres de Volodine et de Modiano [...] sont radicalement différentes, presque inconciliables », elles révèlent cependant « des enjeux communs, ce qu'on pourrait appeler des préoccupations d'époque<sup>1411</sup> ». Notre travail, qui associe précisément les deux auteurs cités, va sans aucun doute dans ce sens : si nous avons déjà indiqué ce qui caractérisait ces « préoccupations d'époque » à la fin de notre deuxième partie consacrée au « présentisme », nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette troisième partie, pour interroger la validité de notre hypothèse selon laquelle les traits majeurs de l'écriture contemporaine de l'histoire, tels qu'ils se dégagent de nos œuvres, présentent de nombreuses convergences avec le régime d'historicité présentiste.

L'explication avancée par L. Ruffel pour rendre compte de l'absence de Volodine dans le champ de la critique nous semble tout à fait pertinente et constituera les prémices de

---

<sup>1409</sup> L. Ruffel en cite trois en exemple : C. Douzou, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », dans B. Blanckeman, A. Murat-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 115-123; I. Porfido, « Le questionnement de l'histoire par le roman », dans M. Majorano (dir.), *Le Goût du roman*. Bari : B.A. Graphis, 2002, p. 53-76 ; A. Lasserre, « Le Roman français contemporain aux prises avec l'Histoire : *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », communication au *20th Century French Studies Colloquium*, University of Connecticut (cités dans L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 149, note 241.)

<sup>1410</sup> *Ibid.*

<sup>1411</sup> *Ibid.*, p. 150.

notre étude sur l'écriture de l'histoire dans *Lisbonne, dernière marge* et *Dondog*. Selon lui, l'écriture volodinienne de l'histoire est à comprendre en termes de « fabulation » :

Face aux mêmes événements, Volodine choisit une posture proche du délire, et recherche un effet-fiction<sup>1412</sup> très fort, alors que les œuvres mentionnées [celles de P. Modiano ou M. del Castillo] renouvellent, certes en le modifiant profondément, ce que Barthes, autrefois, a nommé l'effet de réel [...]. Imaginaire, délire, folie, fiction « fictionnante », nous poserons que ces termes doivent être lus grâce à la catégorie plus vaste de la fabulation, qui fait l'originalité de Volodine. [Le terme] de fabulation a le mérite de désigner dans un même temps un effet littéraire et son origine presque clinique. La fabulation est évidemment à différencier de la fable ou de la simple fiction ; elle est plutôt une fiction à effet de fiction<sup>1413</sup>.

Il nous faudra revenir, dans le chapitre suivant, sur la nature et les modalités du « renouvellement » de l'effet de réel qu'effectue, entre autres, l'œuvre de Modiano. Ce qui nous semble ici important à retenir du terme de « fabulation » employé par L. Ruffel, c'est le lien que celui-ci permet de nouer, par le fait-même de « son origine presque clinique », avec la notion de traumatisme, autrement dit le troisième type de trace que nous nous proposons d'étudier<sup>1414</sup>.

L'œuvre entière de Volodine sollicite en effet, de façon toujours obvie et sans jamais restreindre la référence du propos à une situation historique unique, « nombre de phénomènes parmi les plus *traumatiques* que l'histoire nous ait donnés de connaître : camps, exterminations, guerres civiles, “purifications” ethniques, révolutions avortées, dictatures sans partage, tortionnaires en action, mises à la question...<sup>1415</sup> ». Mais contrairement à Rolin et De Luca, qui, tout en recourant à la fiction (ou à l'autofiction comme nous le verrons plus loin), font référence à une expérience historique très précise, contrairement à Modiano qui exhibe ses documents, se plaçant sous le triple signe du « réalisme, du témoignage et du document<sup>1416</sup> », Volodine choisit de déplacer des notions ou des événements historiques aisément reconnaissables dans un univers radicalement autre, celui du « post-exotisme ». C'est ainsi que, comme le note D. Viart, l'écrivain « conjugue *l'inquiétante familiarité* de

---

<sup>1412</sup> On reconnaîtra là le titre d'un ouvrage de M. Calle-Gruber, *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*. Paris : A.G. Nizet, 1989.

<sup>1413</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 150-151.

<sup>1414</sup> Cela n'empêche nullement, comme nous le verrons dans les pages suivantes, que les deux autres acceptions du mot « trace » (trace mnésique et trace matérielle) soient observables dans les romans de Volodine.

<sup>1415</sup> D. Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du “post-exotisme” », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique*, *op. cit.* [p. 29-67], p. 30. Nous soulignons.

<sup>1416</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 162.

notions historiques et politiques bien connues, de lieux et de toponymes quasi identifiables, à l'effet d'*estrangement* qui les déplace et les réinstalle dans un univers inconcevable, mi-animal, mi-humain parfois extra-terrestre [...], chaotique et détraqué<sup>1417</sup> ». Ce qui donne toute sa force à une telle fabulation de l'histoire, c'est qu'elle puise sa source dans une mémoire collective blessée, partagée, à des degrés divers, par tout lecteur contemporain, se faisant mise en mots, en images – bref représentation – non de faits précis mais des traces laissées par ceux-ci dans l'inconscient collectif.

Volodine s'est plusieurs fois exprimé sur ce sujet, soulignant que la mémoire collective est autant sa propre source que celle de ses personnages, qui, très souvent, à l'instar de Dondog ou d'Ingrid, « fabulent » l'histoire :

Ce qui est avant tout à l'origine de mon travail, c'est la mémoire collective. Il y a en effet une volonté constante de s'approprier et d'utiliser dans chaque livre, à chaque page, à chaque moment, des souvenirs communs aux individus qui ont traversé le XX<sup>e</sup> siècle. Au-delà des individus, bien entendu, et quelle que soit leur expérience réelle des événements, il y a l'expérience historique sur plusieurs générations. Lénine prophétisait « un siècle de guerres et de révolutions ». C'est bien là que s'abreuve la mémoire de mes personnages<sup>1418</sup>.

L'espace-temps est incertain, mais beaucoup plus définissable est la mémoire dans quoi les narrateurs et les personnages post-exotiques puisent leur inspiration. C'est, en gros, la collection des innombrables et innommables atrocités qui composent le XX<sup>e</sup> siècle, et, en contrepoint, la succession des révolutions ratées, ou vaincues, ou défigurées, qui auraient dû éviter à l'humanité son très sale destin<sup>1419</sup>.

Plusieurs termes ont été avancés par la critique pour qualifier l'écriture volodinienne de l'histoire : Frédéric Briot reprend à Clément Rosset le concept de « réel décalé » qui désinscrit l'histoire de son lieu et de son temps historique afin de mieux en saisir les tensions et les intensités<sup>1420</sup> ; Marie-Pascale Huglo utilise la notion d'« espace narratif déplacé, paratopique » (« a displaced narrative space »)<sup>1421</sup> ; L. Ruffel, lui, parle de « dérive référentielle » pour rendre compte du double caractère référentiel et fabuleux de l'univers

---

<sup>1417</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1418</sup> A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère ». Conférence prononcée le 14 décembre 2001 lors des rencontres littéraires franco-chinoises organisées à la Bibliothèque Nationale de France, reproduite dans *Chaoïd* [revue en ligne], n°6, automne-hiver 2002, [www.chaoïd.com](http://www.chaoïd.com) [consultation : 25/01/2007], p. 6-7 de la version numérique.

<sup>1419</sup> A. Volodine / J.-C. Millois, « Entretien », *Revue Prétexte*, n°16, hiver 1998 [p. 39-45], p. 41-42.

<sup>1420</sup> F. Briot, « Les Chimères d'Antoine Volodine », *Roman 20-50*, n°19, juin 1995 [p. 203-214], p. 207.

<sup>1421</sup> M.-P. Huglo, « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia », *SubStance*, vol. 32, n°2, 2003 [p. 95-108], p. 98. Nous reprenons la traduction de l'expression anglaise proposée par D. Viart, dans « Situer Volodine... », note 33, art. cit., p. 64.

volodinien, dans lequel « nous reconnaissons notre histoire, mais comme plongée dans un univers déformant<sup>1422</sup> ».

La dérive référentielle à l'œuvre dans les romans de Volodine s'observerait dans le traitement des « indices » censés établir une adéquation entre monde réel et monde de la fiction : « les noms des personnages, les lieux, les événements, la temporalité, le statut de témoin, les sources et les documents<sup>1423</sup> ». Il convient alors d'observer le processus de dérivation auquel sont soumis ces éléments dans *Lisbonne, dernière marge* et *Dondog* : en effet, il nous semble que le processus même puisse être envisagé comme le signe d'un rapport traumatique à l'histoire, envisagée comme choc qui a durablement marqué les hommes du XX<sup>e</sup> siècle et affecte autant la conception que la transcription de l'histoire.

Rappelons avant cela que le premier des deux textes présente une structure double : *Lisbonne, dernière marge* est à la fois composé de l'histoire d'Ingrid et Kurt, qui s'inscrit dans une réalité historique déterminée, à laquelle renvoie explicitement le texte<sup>1424</sup>, et des extraits du livre d'Ingrid, qui, situé dans une époque imaginaire, « la Renaissance », multiplie néanmoins les allusions à l'expérience politique et historique de son auteur. Le dispositif du montage nous semble ici particulièrement intéressant à étudier, dans la mesure où il est à l'origine d'une mise en abyme de la dérive référentielle volodinienne : Ingrid transcrirait, dans « Quelques détails sur l'âme des faussaires », son histoire selon des modalités semblables à celles qu'adopte Volodine – qui s'est par ailleurs dit être « en totale symbiose littéraire<sup>1425</sup> » avec ce personnage – dans ses propres œuvres, et notamment *Dondog*. Ingrid est une des premières narratrices exotiques de Volodine et sa fabulation peut être à ce titre considérée comme l'archétype formel de la transcription volodinienne de l'histoire.

L'onomastique sans doute l'est un des phénomènes les plus spectaculaires de ce travail de la fabulation auquel se livre Volodine, qui s'en explique du reste longuement :

Mes personnages portent des noms culturellement hybrides. Voici quelques exemples : Dondog Balbaïan, Jessie Loo, Volup Golpiez, Irina Koboyashi,

---

<sup>1422</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 151-152.

<sup>1423</sup> *Ibid.*

<sup>1424</sup> Comme nous l'indiquons dans notre deuxième partie, Ingrid Vogel, survivante de la FAR (Fraction de l'Armée Rouge) allemande, déambule avec Kurt Wellenkind, membre de la brigade anti-terroriste *Sicherheitsgruppe* dans *Lisbonne*, quelques années après la Révolution des Œillets de 1975. Des références nombreuses sont faites aux services anti-terroristes du BKA allemand (*LDM*, p. 10), ainsi qu'à la Révolution des Œillets (p. 136-137).

<sup>1425</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 239. L'écrivain ajoute, dans la même page, au sujet de sa relation avec le personnage d'Ingrid : « Nous n'étions pas séparés d'un millimètre. »

Anton Breughel, John Schlumm, Manuela Draeger, Maria Schrag, etc. En aucun cas le narrateur ne renvoie par son nom à une identité culturelle précise, à l'exception de mon roman *Lisbonne, dernière marge*, où l'héroïne Ingrid Vogel est une terroriste de la Fraction Armée Rouge en 1977. [...] De façon délibérée, donc, je rends impossible une image nationale de mes narrateurs. Ils deviennent ce que je veux qu'ils soient : des voix et rien d'autre. Des voix décalées, hors de tout territoire et de toute ethnie, des voix internationalistes d'homme et de femmes en combat contre les réalités désagréables du monde<sup>1426</sup>.

Si l'insistance sur le caractère international des noms choisis suggère qu'il s'agit d'un des nombreux aspects politiques de l'œuvre sur lesquels nous reviendrons plus loin, on peut aussi le comprendre comme une tentative d'empêcher « toute possibilité de centrage sur une quelconque réalité reconnaissable<sup>1427</sup> ». Si le nom et le prénom pris séparément doivent provoquer un effet de reconnaissance et peuvent même procurer une garantie historique à la fiction, les autres éléments de la fiction se chargent de saper cette dernière. Ainsi en est-il dans *Lisbonne dernière marge*, où comme le révèle Anne Roche, le nom de nombreux personnages du livre d'Ingrid renvoient partiellement à ceux des membres de la FAR (« Katalina Raspe (Jan-Karl Raspe), Verena Goergens (Irene Goergen), Angela Schiller (Angela Luther), Gudrun Schubert (Gudrun Ensslin et Ingrid Schubert), Silke Proll (Astrid Proll), Ulrike Siepmann (Ulrike Mainhof) »<sup>1428</sup>) mais où, en même temps, la mention de « l'inhumation sous la pluie, la poignée de sympathisants déjà tous fichés et re-fichés, membres, au sens large, de la nichée en voie d'extermination » (19) évoque précisément l'enterrement de Pablo Neruda au Chili dont les participants furent arrêtés<sup>1429</sup>.

*Dondog*, publié douze ans après, accentue encore cette confusion des références, le nom du protagoniste (« Balbaïan ») suggérant une origine arménienne, confortée par la référence constante à « l'extermination des Ybürs » qui pourrait renvoyer au génocide arménien. Mais d'autres éléments (le sinistre « gaz à Ybürs » notamment) semblent plutôt faire référence à la Shoah. Quant aux noms des personnages qui entourent Gabriella Bruna, la grand-mère du narrateur, ils ont une forte consonance russe, ou en tout cas slave<sup>1430</sup>, renforcée par la référence aux camps (le Goulag et non le camp d'extermination, cette fois) où Dondog

---

<sup>1426</sup> A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », art. cit., p. 5 de la version numérique.

<sup>1427</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 152.

<sup>1428</sup> A. Roche, « The Clarity of Secrets », *SubStance*, vol. 32, n°2, 2003 [p. 52-63], p. 53. On pourrait ajouter à cette liste le nom d'Elise Dellwo, qui renvoie à Karl-Heinz Dellwo, membre de la FAR qui participa à la prise d'otages dans l'ambassade d'Allemagne fédérale, à Stockholm, en avril 1975.

<sup>1429</sup> *Ibid.*

<sup>1430</sup> La grand-mère de Dondog, préceptrice des enfants de *Vassiliev*, s'est fait violer par un dénommé *Gulmuz Korsakov*, avant de trouver refuge auprès de *Toghtaga Özbek*, le grand-père de Dondog. L'ensemble de la deuxième partie du roman, intitulée *Gabriella Bruna (D)*, p. 118-127) se caractérise principalement par un « décor », géographique, politique, culturel et idéologique d'inspiration soviétique.

passé de nombreuses années<sup>1431</sup>. L'auteur refuse ici, de manière beaucoup plus forte que dans *Lisbonne, dernière marge*, toute transposition mécanique d'événements précis :

J'ai vraiment soigné au millimètre près tout ce qui concerne l'extermination des Ybürs pour que justement il y ait un flou suffisant, pour qu'on ne dise pas : « c'est la Shoah », ou « c'est les Tutsis », même si, bien sûr, en donnant un nom allemand (la fraction Werschwell) aux pogromistes, je renvoyais à quelque chose de clair<sup>1432</sup>.

Les lieux subissent un traitement qui ne diffère guère de celui des noms, et qui s'inscrit de même dans un projet tout à fait concerté :

Le lecteur a tendance à chercher dans le décor des points de repère signifiants. Là encore, je me suis toujours appliqué à interdire toute identification nationale. J'ai procédé de la manière suivante, avec trois méthodes :

1. Les lieux sont fortement définis, mais ils ne portent pas de valeur nationale distincte : par exemple : une prison dans un pays chaud, un dortoir dans un camp, un hôpital psychiatrique, une ville tropicale en ruines [...].
2. Ou encore, je nomme des lieux, mais la nomination renvoie à une civilisation imaginaire, déchirée par la guerre civile depuis des siècles : par exemple une bourgade d'Amazonie, Puerto Libertad, ou un immense territoire d'Asie centrale, la Balkhyrie.
3. Il arrive que les lieux soient géographiquement identifiables [...] : Lisbonne, Macau, Hong Kong. Toutefois ces lieux deviennent un décor où les personnages ne sont pas intégrés, même si souvent ils essaient de l'être. Le narrateur ne s'y trouve pas en tant que touriste, mais il reste étranger. Il s'y trouve en transit ou en exil, en tout cas toujours dans une situation instable et jamais avec le statut d'habitant normal de l'endroit<sup>1433</sup>.

De fait, Ingrid est par définition déplacée dans un lieu tel que Lisbonne, qui se situe « à la pointe ouest de l'Europe Atlantiste », cette Europe qu'elle a combattue et qu'elle rejette encore avec violence. La ville se métamorphose dans la description agressive et idéologique qu'elle en donne : « [une] civilisation monstrueuse [...] une société truquée, assombrie en tous lieux par de fausses valeurs [...] ayant pour piliers la crapulerie institutionnalisée, le culte de l'argent, l'inégalité sociale, une inégalité cyniquement entretenue [...] ayant pour références secrètes [...] le pillage, la bêtise et la violence » (135).

Devenue « reine de l'allégorie », l'ancienne « reine de la mitraille » (16) transpose son expérience dans un texte crypté, déformé, comme le souligne l'auteur lui-même, « par le

---

<sup>1431</sup> La vie de Dondong dans les camps est évoquée dans la troisième partie du récit, « Camps », (p. 221-311).

<sup>1432</sup> A. Volodine / S.Nicolino, S. Omont et L. Roux, « L'Humour du désastre », *La Femelle du requin*, n°17, hiver 2002 [p. 38-49], p. 41.

<sup>1433</sup> A. Volodine « Écrire en français une littérature étrangère », art. cit., p. 5-6 de la version numérique.

délire et la peur » et qui brouille les références historiques<sup>1434</sup>. De la même façon, la « première extermination des Ybürs » qui précède de peu la naissance de Dondog, semble, sur le plan chronologique, coïncider avec le génocide juif, le protagoniste disant être âgé de sept ans « au milieu des années cinquante » (50), tout comme le régime soviétique paraît historiquement s'identifier à « la lutte pour l'élimination du malheur » à laquelle ont participé Gabriella Bruna et Jessie Loo « dans les années trente » (15). Mais on ne saurait oublier que ce temps historique est incontestablement sapé par la présence dominante d'un temps lui aussi fabulé, le temps d'après la catastrophe dans lequel s'inscrit le récit de Dondog, lui-même énoncé depuis ce temps étrange de l'après-décès.

Enfin, la dérive référentielle est particulièrement évidente au niveau de la production et de l'exhibition des documents, et c'est sans doute sur ce point que les différences avec *Dora Bruder* de Modiano sont les plus visibles. Tout d'abord, comme le constate L. Ruffel, il s'agit toujours, chez Volodine, de « documents dans la fiction, et non de documents à partir desquels la fiction s'est élaborée<sup>1435</sup> », l'exemple le plus frappant étant celui de l'archive, intitulée « Du même auteur, dans la même collection » qui clôt *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*<sup>1436</sup>, et qui non seulement est purement fictionnelle, mais en plus attribue à des personnages des livres de l'auteur lui-même, exhibant ainsi son effet-fiction dans un lieu consacré habituellement à l'effet de réel.

De la même façon, le roman d'Ingrid se voit affublé de notes érudites, visant à préciser les auteurs des œuvres de subversion citées, les cotes des livres, leurs références complètes, les autres textes auxquels ils renvoient, etc.. La récurrence des notes ne saurait surprendre dans un roman (celui d'Ingrid) qui se présente avant tout comme une anthologie commentée de textes se rapportant à l'époque imaginaire de la Renaissance. Les textes commentés émanent pour la plupart de collectifs d'intellectuels (« les communes ») qui contestent l'idéologie officielle de la Renaissance, fondée sur « une manipulation à grande échelle des souvenirs collectifs, sur un écrasement mutilant de la mémoire » (27). Cette contestation les place dans un danger extrême, le pouvoir cherchant à faire taire toute forme de subversion, et amène souvent les écrivains, à l'instar d'Ingrid, à coder leurs textes. Conformément à la définition d'une anthologie, les extraits cités peuvent être analysés comme les fragments d'un ensemble plus vaste et sont attribués à de multiples scripteurs. Une place particulièrement

---

<sup>1434</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... » art. cit., p. 239

<sup>1435</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 160.

<sup>1436</sup> A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 86-108.



importante y est accordée à la « littérature des poubelles », cette littérature qui a existé, « durant des centaines d'années, à côté de la littérature officielle, humaniste », à travers « d'insaisissables réseaux et filières, véritables poubelles de la Renaissance, hors du contrôle intellectuel de la société », et « hors de son contrôle moral » (147).

À la différence des documents exhibés par Modiano, les textes cités par Volodine n'attestent d'aucune vérité, mais au contraire du caractère foncièrement fictionnel du récit, et plus précisément du désir de celui-ci de s'ériger en un monde autonome, producteur de sa propre histoire, de ses propres personnages et lieux, de sa propre mémoire et de ses propres archives<sup>1437</sup>. En ce sens, on peut parler d'une fictionnalisation des traces matérielles de l'histoire, tout se passant comme si le rapport médiatisé à l'histoire devenait lui-même objet de fabulation.

On retrouve dans *Dondog*, dans une proportion moindre, l'exhibition de documents fictionnels. C'est que le récit entier a basculé dans le post-exotisme, Dondog ayant repris la relève des Katalina Raspe et autres Eva Rollnik qui figuraient dans « Quelques détails sur l'âme des faussaires ». Personnage de la fiction post-exotique volodinienne, Dondog est lui-même l'auteur d'un « mince chiffon post-exotique intitulé *Schlumm* » (257), une œuvre qui associe vérité et fabulation (« j'inventais de brèves autobiographies », dit Dondog, 256) et d'une pièce de théâtre intitulée *Le Monologue de Dondog*, dont il donne un résumé, des extraits et un commentaire portant sur la réception de la pièce, jouée dans les camps<sup>1438</sup>. Il cite également des passages de l'interview qu'il a donnée à une étudiante, sous le pseudonyme de « Puffky ». Pratique de l'hétéronymie, incompréhension du public<sup>1439</sup>, polyphonie des voix narratives<sup>1440</sup>, violence de l'histoire racontée qui a trait à l'extermination des Ybürs et à l'échec de la révolution mondiale, tous les éléments de l'univers post-exotique dans lequel Volodine plonge ses romans sont présents, et tout se passe comme si la pièce écrite par

---

<sup>1437</sup> C'est en ce sens que L. Ruffel qualifie l'œuvre volodinienne d'« œuvre-monde », qui entretiendrait, par le biais de romans totalisants et excessifs un rapport concurrentiel avec le monde (L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., chapitre III : « Une œuvre-monde, p. 185-260). L. Ruffel fait ici référence à la notion d'« œuvre-monde » développée par T. Samoyault dans *Excès du roman*, op. cit.

<sup>1438</sup> *D*, chap. XIII « Le Monologue de Dondog », p. 264-284.

<sup>1439</sup> *Ibid.*, p. 273 : « Les publications spécialisées n'ont pas rendu compte de l'événement. Qu'elles aient été continentales ou locales, elles n'en ont pas dit un mot. Même le *Bulletin culturel du Camps 49-111* a oublié de le mentionner. » A. Volodine souligne à plusieurs reprises, dans ses entretiens, « le statut lamentable, pathétique, de l'écrivain post-exotique : il propose une parole et des images qu'il ne peut transmettre selon les techniques éditoriales habituelles, il invente des mondes, mais personne ne lui accorde d'attention, personne ne l'écoute. » (A. Volodine / J.-D. Wagner, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 263)

<sup>1440</sup> *D*, p. 279 : « *Le Monologue de Dondog* s'enrichit rapidement de voix qui se superposent sans tenir compte les unes des autres, poursuit Puffky après un sanglot. Elles se superposent et elles sont indépendantes, mais elles s'harmonisent pour former une seule pâte tragique, dit Puffky. »

Dondog était une mise en abyme du roman entier. En effet, la description du *Monologue de Dondog* figure dans un chapitre qui porte le même nom, et peut s'appliquer à l'ensemble thématique et formel du roman : à l'instar du livre de Volodine que nous parcourons, le livre dont Dondog tourne les pages sur scènes apparaît « comme un instrument rituel, un artifice chamanique pour se transporter dans le monde du passé et des cauchemars » (278).

« Ânonné dans la langue pauvre et estropiée du souvenir » (278) comme *Le Monologue de Dondog*, le roman de Volodine ne se contente pas de faire un usage décentré, décalé des documents et des archives, il soumet aussi la figure même du témoin à la fabulation. La troisième acception du mot « trace », celle de trace mnésique, est donc également sollicitée dans le roman volodinien.

Rien ne nous garantit en effet la fiabilité de Dondog, qui avoue, dès les premières pages « souffrir d'amnésie depuis l'enfance » (19). Au contraire, tout est fait pour inviter le lecteur à penser que la mémoire de Dondog n'est que fabulation, invention : non seulement, à l'instar de Tristano ou de Martin, il regrette de n'avoir que des souvenirs confus – « Après l'extermination et avant les camps, ma mémoire s'est comme vidée, et ensuite plus rien n'a réussi à s'y accrocher de façon durable et contrôlable » (220) – mais encore il érige l'invention comme moyen d'échapper à des souvenirs douloureux, et c'est sur ce point que l'attitude du personnage volodinien diffère de celle des narrateurs de *Tristano meurt* et *Tigre en papier*. Si Tristano voulait échapper aux étiquettes définitives que lui a attribuées l'écrivain en donnant de lui-même une contre-image, si Martin pense que la confusion des souvenirs est encore la meilleure expression du chaos des années passées au service de la Cause, Dondog en revanche met en paroles des fictions, des féeries<sup>1441</sup> « afin d'éviter le contact intime avec le noyau insupportable du souvenir<sup>1442</sup> », comme l'explique Volodine :

C'est à lui-même que Dondog ne veut rien avouer, même si sa seule culpabilité est de ne pas avoir été assassiné avec les autres. En même temps, Dondog, fasciné par la possibilité de la résurgence de sa douleur, joue avec sa mémoire. Il s'approche des souvenirs terribles, il erre à proximité dans les histoires qu'il invente, il les frôle. Seulement, il y a un moment dans l'évocation où la féerie n'est plus possible, où le jeu devient trop atroce. Alors, Dondog se tait. Les massacres ethniques ne peuvent pas être décrits, la mort de Schlumm ou celle des proches de Dondog ne peuvent pas être mis

---

<sup>1441</sup> *D*, p. 108 « – Ou alors, reprit Schlumm en concluant à haute voix une réflexion menée d'abord dans le silence, il faudrait le raconter comme une féerie. – Oh, une féerie, dis-je [c'est Dondog qui parle] – Comme si c'était ailleurs, dit Schlumm. Comme si ça c'était produit dans un autre monde. – Oh, je le fais souvent, ça, dis-je. »

<sup>1442</sup> A. Volodine / J.-D. Wagner, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 258-259

en images [...] Dondog est cohérent avec lui-même, et, là, sa parole s'arrête.  
Et il le dit : « C'est tout pour la féerie. »<sup>1443</sup>

Ces propos nous semblent essentiels, en ce qu'ils montrent bien que l'histoire comme traumatisme est à la source de l'écriture de l'histoire volodienne, à la fois comme origine de la parole – Dondog a été « blessé à la conscience » (131) – et de la forme que prend celle-ci : une fabulation, qui fasse écran à la douleur. Cette fabulation, c'est bien sûr celle de Dondog, qui, terminant le récit de son enfance où il a évoqué la deuxième extermination des Ybürs, par la phrase « c'est tout pour la féerie » (115), laisse entendre qu'il n'a fait que transposer, dans un autre monde, « sur une planète comparable mais différente » (109) son expérience. Mais c'est aussi la fabulation de l'écrivain, née du traumatisme d'une histoire que lui, n'a pas directement vécue, mais qui envahit la mémoire collective de son temps.

Tout se passe donc comme si la réalité historique de l'écrivain et de ses personnages était celle non des événements, mais des fantasmes<sup>1444</sup> et que ce rapport fantasmé à l'histoire induisait une fictionnalisation des procédés mêmes par lesquels les autres auteurs de notre *corpus* expriment le rapport médiatisé qu'ils entretiennent avec celle-ci : la trace traumatique affecte en effet, outre le caractère référentiel des événements rapportés, le rapport aux documents et archives et à la mémoire, qui sont ici objets de fabulation. Nous verrons dans le dernier chapitre que cette fictionnalisation du rapport que notre époque, férue d'archives et de mémoire, entretient avec l'histoire n'est pas sans intérêt dès lors qu'on interroge la façon dont l'œuvre de Volodine réfléchit, dans tous les sens du terme, le régime d'historicité présentiste.

Dans les œuvres contemporaines étudiées, l'histoire apparaît donc avant tout comme trace, empreinte mnésique, matérielle et affective. L'expérience, qui était au cœur du roman engagé, est devenue un héritage, qu'il convient de recueillir, de déchiffrer, de transmettre, ou de réécrire pour le rendre supportable. Mais cet héritage se présente dans nos textes comme particulièrement problématique pour ceux qui ont à charge de le transmettre comme pour ceux qui le reçoivent : nous avons vu en effet que la remémoration du passé était présentée, notamment dans *Tristano meurt* et *Tigre en papier*, comme une entreprise difficile, non

---

<sup>1443</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>1444</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont et L. Roux, « L'Humour du désastre », art. cit., p. 40 : « Je préfère voir [mes livres] comme des étapes qui permettent de baliser un peu l'évolution de l'histoire, même si je n'écris pas du tout directement sur l'histoire, mais à partir de la matière historique et des fantasmes nés de cette matière historique. »

seulement parce que les témoins du passé ont une mémoire défaillante, mais encore parce qu'ils brouillent volontairement les frontières entre réalité et invention. La remontée des traces matérielles de l'histoire, par le biais de documents, archives ou témoignages oraux ne s'avère guère plus fructueuse, comme le montrent le parcours des narrateurs de *Dora Bruder* et *Tu, mio*. Enfin, l'histoire apparaît, dans les romans volodiniens, comme à l'origine d'un traumatisme qui a profondément affecté la mémoire collective. On peut penser que la fiction volodinienne elle-même, en tant qu'elle opère un processus de dérivation référentielle singulier, est à la fois un signe de ce traumatisme et sa réponse : comme si l'auteur, à l'instar de *Dondog*, « blessé à la conscience », trouvait dans la fabulation à la fois un moyen de donner forme, non pas au passé, mais à son fantasme né du traumatisme, et de mettre ce passé à distance par la magie de la « féerie ».

Le rapport à l'histoire mis en scène dans les textes diffère ainsi profondément d'un *corpus* à l'autre : si les auteurs contemporains mettent l'accent sur la distance qui sépare le présent du passé et sur le rapport médiatisé qu'ils entretiennent avec l'histoire, les écrivains engagés d'après-guerre, au contraire, cherchent à coller au plus près de l'expérience historique. Plus précisément, ils tentent de rendre compte non pas tant des événements eux-mêmes que de la façon dont ils ont été vécus et perçus par les contemporains : nous avons vu que Camus et Pratolini détournaient en ce sens le genre de la chronique historique, en mettant en valeur la figure du narrateur témoin ; et que l'entreprise sartrienne visait précisément à empêcher que le flux de l'histoire ne se fige dans un roman historique qui privilégierait l'essence de l'histoire au détriment de l'existence des hommes qui la reçoivent. Calvino, lui, a recours au modèle du conte, envisagé comme le répertoire des destinées humaines, pour exprimer ce qui constitua à ses yeux l'expérience de la guerre : le sentiment d'être confronté à un choix existentiel et de vivre une aventure extraordinaire. Quant à Vittorini, il témoigne plus particulièrement, par le biais du narrateur des chapitres en italique, de son expérience d'écrivain en temps de guerre : comment dire le mal, comment parler des nazis et des fascistes à l'égard desquels il souligne non seulement sa haine, mais encore son incompréhension ? Peut-on même écrire sur ce que l'on ne comprend pas ?

L'objet de la transcription n'étant pas tout à fait le même d'un pôle à l'autre du *corpus*, on peut supposer que les modalités de cette dernière divergent également selon qu'il s'agit de représenter l'histoire comme expérience ou l'histoire comme trace. Dans la mesure où les écrivains d'après-guerre tendent à faire de l'histoire non seulement le contexte de la

diégèse, le cadre d'action des personnages, mais son objet même, puisque la rencontre des personnages avec l'histoire constitue l'enjeu de leurs romans, on peut penser que celle-ci joue un rôle déterminant dans la configuration du récit, au niveau de la temporalité de la diégèse, du parcours de personnages ou de leur rôle actantiel. Configuratrice du rapport au monde des personnages, l'histoire constituerait-elle aussi la matrice organisationnelle du roman engagé d'après-guerre ? C'est ce qu'il nous conviendra d'examiner dans le chapitre suivant, après avoir démontré que les récits contemporains, eux, tendent à solliciter de multiples paradigmes formels pour transcrire une histoire qui exerce peut-être davantage sur le récit une fonction défigurative que configurative.

## 2. La mise en intrigue de l'histoire

### 2. 1 La multiplication et la déformation des paradigmes dans les récits contemporains

Au cours de notre analyse consacrée à l'appréhension de l'histoire comme trace dans les récits contemporains, deux voies ont été suggérées concernant les modalités de sa transcription : d'une part, celle qui consisterait à recueillir les traces – matérielles, comme les documents ou les témoignages, mais aussi mnésiques, les souvenirs – ; d'autre part, celle qui, comprenant principalement – mais non exclusivement – la trace comme affection de l'âme, quitterait le domaine du réalisme, du documentaire et du témoignage pour s'ouvrir à la fabulation. Nous avons indiqué le nom des deux auteurs qui semblent représenter le mieux ces deux tendances – Modiano et Volodine – mais nous ne voudrions pas caricaturer cette opposition : l'auteur de *Dora Bruder*, comme nous le verrons plus loin, n'hésite pas à greffer la fiction sur la trame documentaire et la référence affichée au travail de l'historien ne saurait masquer le recours à l'imagination pour combler les lacunes des archives.

En outre, ces deux auteurs ont en commun de faire appel, sur le plan de la transcription de l'histoire, à des paradigmes formels visibles, qui métaphorisent l'impossibilité d'un rapport immédiat à celle-ci : tout se passe comme si la transcription ne pouvait s'effectuer que sur un mode décalé, qui par ailleurs n'a rien d'univoque ni d'exclusif, puisque ces paradigmes sont systématiquement subvertis et mêlés à d'autres.

*Lisbonne, dernière marge* et *Dondog* semblent ainsi renvoyer à deux types de récits identifiés, le roman de science-fiction et ce que Margaret Scanlan a nommé le « roman terroriste »<sup>1445</sup> et dont la déformation et l'alliance inaugurent une esthétique spécifique, le post-exotisme. *Dora Bruder* illustre le paradigme de l'enquête, qui renvoie à la démarche de l'historien comme à celle du détective héros de roman policier.

---

<sup>1445</sup> M. Scanlan, *Plotting terror, novelists and terrorists in contemporary fiction*. Charlottesville and London : University Press of Virginia, 2001. L'auteur étudie l'histoire et l'actualité du « roman terroriste » à travers les romans de Don DeLillo, Eoin McNamee's, Doris Lessing, J.M. Coetzee, Philip Roth et Robert Stone. A. Volodine est le seul écrivain non anglophone étudié.

Mais l'enquête ouvre aussi à d'autres formes de discours, notamment le discours judiciaire : les documents exhumés sont autant de preuves des horreurs de l'histoire, de l'implication des autorités françaises dans la déportation, et constituent les pièces essentielles d'un procès de cette période, mais peut-être aussi des décennies suivantes qui ont cherché à oublier et étouffer les exactions commises. Dans *Tu, mio*, la connotation judiciaire de l'enquête est encore plus frappante, le narrateur étant amené à exécuter lui-même la sentence qui condamne les anciens bourreaux et à dénoncer la tentative d'occultation du passé dont se rend coupable le temps présent.

Enfin, l'enquête sur le passé entreprise par les narrateurs ou personnages prend explicitement la forme d'une enquête sur son propre passé et finalement sur soi dans l'ensemble des textes étudiés, et plus particulièrement dans *Tigre en papier* et *Tristano meurt*. C'est alors le modèle de la biographie, ou de l'autobiographie qui est convoqué, pour mieux être renvoyé à ses limites. Dans tous les cas, nous semble-t-il, c'est l'objet même de la configuration narrative – l'histoire de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle – qui brouille les références paradigmatiques et empêche une adhésion complète du récit à celles-ci, comme si elle exerçait un étrange pouvoir défigurant.

### 2.1.1 La transcription de l'histoire à l'épreuve du roman terroriste et du roman de science-fiction (*Lisbonne, dernière marge* et *Dondog*)

La publication de *Lisbonne, dernière marge* aux Éditions de Minuit en 1990 a fait sortir Volodine du « ghetto<sup>1446</sup> » de la science-fiction, où il se situait depuis la parution de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* (1985) dans la collection « Présence du futur » chez Denoël<sup>1447</sup>. Selon L. Ruffel, *Lisbonne, dernière marge* « se présente comme une nouvelle version d'un sous-genre qui ne se manifestait plus guère qu'à l'étranger : le roman terroriste<sup>1448</sup> ». C'est du reste dans cette perspective que Margaret Scanlan a analysé ce livre, lui consacrant un chapitre entier dans son essai *Plotting terror, novelists and terrorists in contemporary fiction*. D'après l'universitaire américaine, le « roman terroriste » est un « sous-genre », à l'image du roman policier ou du roman de science-fiction, auquel elle accorde

---

<sup>1446</sup> Nous reprenons le terme employé par l'auteur, dans A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 243.

<sup>1447</sup> A. Volodine y a aussi publié *Un Navire de nulle part* (1986) ; *Rituel du mépris* (1986) ; *Des Enfers fabuleux* (1988).

<sup>1448</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 106.

plusieurs valeurs : « poursuivre l'ancienne alliance romantique entre l'écrivain et le révolutionnaire ; mener un questionnement sur les capacités de l'écrivain à comprendre, répondre et à influencer la politique ; [...] enfin, lutter, avec ses armes mêmes, contre les formes de pouvoir que le discours transmet<sup>1449</sup> ». La particularité du roman de Volodine consisterait cependant dans le fait de représenter la dernière manifestation de ce type de récit, son chant funèbre, en quelque sorte : « l'écrivain et le critique, le terroriste et le policier, ne sont pas seulement aux dernières marges de l'Europe mais aussi aux dernières marges du texte imprimé, dans un roman qui suggère que le mouvement révolutionnaire qui a mené l'art et la politique occidentaux depuis deux siècles a, pour finir, expiré<sup>1450</sup>. »

La première entorse au paradigme consisterait donc, pourrions-nous dire, dans le choix d'un « roman terroriste d'après la fin » et l'emploi de l'imparfait dans les dernières lignes de *Lisbonne, dernière marge*, attribuées à Ingrid, suffirait à montrer le caractère révolu de la lutte : « *Nous étions jeunes alors et, pour lutter contre l'absurdité impardonnable du monde, NOUS AVIONS DES ARMES* » (245).

En outre, comme le suggère L. Ruffel, ce que le roman volodinien met en scène par le biais d'Ingrid Vogel, c'est moins une figure de personnage terroriste qu'« une posture d'écrivain terroriste, du terroriste écrivain, de l'écrivain comme terroriste<sup>1451</sup> ». S'il ne reste presque rien dans le roman de Volodine, pas plus que dans celui fantasmé d'Ingrid, des représentations traditionnelles du terrorisme sur le plan de l'action des personnages, en revanche Ingrid écrivain projette dans son livre les éléments propres à son expérience de la clandestinité et de la guérilla urbaine (« le combat, la violence, les armes, les luttes fractionnelles, la peur, la police, la folie<sup>1452</sup> ») et le langage de ses personnages renvoie clairement aux communiqués ou aux textes militants de la FAR<sup>1453</sup>. Un lien très fort est ainsi établi entre terrorisme et langue, terrorisme et littérature, et le choix fait par Ingrid d'« écrire », en la cryptant, son expérience militante, est à cet égard riche de significations.

---

<sup>1449</sup> Aucune traduction française de l'ouvrage de M. Scanlan n'existant à ce jour, nous reproduisons la traduction de L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>1450</sup> M. Scanlan, *op. cit.*, p. 154, traduction de L. Ruffel, *op. cit.*, p. 108.

<sup>1451</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>1452</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », *art. cit.*, p. 244.

<sup>1453</sup> On trouve dès la première page du roman ces propos d'Ingrid : « Et : j'ai toujours voulu faire démarrer ainsi mon roman, par une phrase qui les gifle. Et lui : [...] Qui gifle qui ? Et elle : Qui les gifle, eux, les esclaves gras de l'Europe, et les esclaves boudinés, et les cravatés, et les patrons militarisés par l'Amérique, et les serfs du patronat, et tous ces pauvres types asservis par tous, et les sociaux-traîtres et leurs dogues, et toi aussi, mon dogue, toi aussi » (*LDM*, p. 7). Ces propos font écho à ceux cités dans « Quelques détails sur l'âme des faussaires », par exemple : « Les sociaux-démocrates, ces pitres fats du pouvoir eunuque ? » (p. 118). On remarquera aussi que, de la même façon qu'Ingrid appelle Kurt « mon dogue », les policiers sont systématiquement associés à des chiens dans son roman.



En effet, on ne saurait oublier que le combat d'Ingrid est présenté dans le texte comme une réaction au silence des pères qui ont vécu la Seconde Guerre mondiale et plus encore à leurs mensonges, en vertu desquels « le Troisième Reich n'avait été qu'une variante à peu près confidentielle d'un conte apocryphe des frères Grimm » (80). La révolte des fils consiste ainsi à lutter contre le négationnisme qui fait passer la vérité historique pour une fable, et donc, pour la terroriste reconvertie en romancière, à opposer histoire à histoire, fiction à fiction. La littérature apparaît ainsi moins comme une compensation de l'échec du combat armé que comme le moyen de miner l'occultation de la mémoire collective. Les personnages du roman d'Ingrid ne font d'ailleurs pas autre chose, en opposant à la culture officielle de la Renaissance et à sa version de l'enfance-histoire (« les communes éducatives ») une autre version, dissidente, celle-là même qui conduit Katalina Raspe, auteur d'un ouvrage traitant de cette question (« La Clarté des secrets ») à la mort. Or Katalina Raspe est précisément le nom sous lequel apparaît Ingrid dans les dernières pages de *Lisbonne, dernière marge*, qui mêlent le récit « réaliste », situé dans la capitale portugaise, aux récits enchâssés qui constituent « Quelques détails sur l'âme des faussaires »<sup>1454</sup>.

Cette première relation du terrorisme à la littérature (la fiction comme arme à retourner contre les fables propagées par le pouvoir) se double d'une autre qui la confirme, en l'approfondissant et en la complexifiant : il s'agit du rapport qu'établit Volodine entre clandestinité terroriste et mensonge littéraire. De fait, Ingrid, qui s'inscrit dans « une culture de guérilla, de lutte politique jusqu'en-boutiste, de prison, de défaite et de fuite : une culture d'écrivain-soldat<sup>1455</sup> », transpose son expérience de la dissimulation dans un texte volontairement codé. La fabulation est ainsi autant une arme pointée contre le pouvoir officiel dispensateur de mensonges qu'une stratégie défensive et elle devient le recours de la plupart des personnages et narrateurs volodiniens. Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, on peut penser que les narrateurs post-exotiques incarnent une posture qui est celle de l'écrivain lui-même :

Par un phénomène de sympathie et d'implication personnelle dans la fiction, j'accompagne celui qui ment, j'épouse au plus près son mode de pensée, je l'aide de toutes mes forces à voyager à rebours de son agonie. J'agis en complice et, comme lui, sans me repentir. C'est pourquoi des ambiguïtés parsèment mes textes, mutilant en profondeur toute certitude et, quand une précision doit absolument être formulée, elle émerge sous forme volontiers

---

<sup>1454</sup> *LDM*, de la page 242 et jusqu'à la fin du roman.

<sup>1455</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 245.

déréalisée et peu crédible. L'ambiguïté, la digression, l'esquive, l'acharnement à parler d'autre chose, l'incertitude, les paradoxes, le renvoi à des énigmes sans solution, l'autodérision et l'humour du désastre sont les techniques du combat langagier, les armes du discours de celui qui sait qu'on ne lui donne la parole que pour ensuite l'anéantir. [...] Il serait erroné de voir là des procédés d'abstraction, une esthétique du dessèchement du sens. Car il s'agit plutôt d'une tactique défensive, de moyens concrets à quoi on a recours pour fuir ou contrarier la violence qui sera faite au texte, lorsque des inconnus pas forcément bienveillants s'empareront de lui et l'interrogeront<sup>1456</sup>.

L'écrivain semble ainsi adopter et revendiquer la posture des terroristes, renouvelant le *topos* du mensonge romanesque en l'articulant à une réalité historique qui implique d'avancer masqué.

La référence au paradigme du roman terroriste, ou plutôt l'infléchissement de ce dernier dans le sens de la posture de l'écrivain-terroriste, nous permet ainsi d'éclairer les enjeux de la « dérive référentielle » à laquelle l'écrivain soumet l'histoire : il s'agit d'abord de lutter, par la voie du « mensonge littéraire », contre l'histoire officielle, d'atteindre des vérités enfouies. C'est ce qui se passe dans *Lisbonne, dernière marge*. Mais il arrive aussi que la fabulation soit au contraire un moyen d'échapper à la douleur de la mémoire, une barrière protectrice, une esquive salvatrice, et c'est ce que montre *Dondog*. Le protagoniste ment autant aux autres qu'à lui-même, comme nous l'avons indiqué plus haut, pour « éviter le contact intime avec le noyau insupportable du souvenir<sup>1457</sup> » et c'est lui-même qu'il essaye de tromper.

L'histoire comme mémoire traumatisée – des violences subies et de l'échec du projet révolutionnaire – joue donc un rôle déterminant dans la reformulation volodinienne du roman terroriste : non seulement elle suscite la forme originale d'un roman terroriste de « l'après fin », en vertu duquel le terroriste, combattant défait, ne peut que s'armer de sa plume – ou de sa voix – pour poursuivre la lutte, mais encore elle donne une motivation supplémentaire à la pratique du cryptage des textes. Ce n'est pas seulement pour échapper à l'ennemi, mais aussi à sa propre mémoire douloureuse que *Dondog* fabule.

L'histoire est encore ce qui place le rapport de l'œuvre volodinienne avec la science-fiction sous le signe de l'ambiguïté : publiés dans la collection « Présence du futur » chez

---

<sup>1456</sup> A. Volodine / J.-C. Millois, « Entretien », art. cit., p. 41.

<sup>1457</sup> Nous renvoyons à la p. 437 de notre travail.

Denoël, les quatre premiers romans de Volodine ont été lus comme des renouvellements profonds du genre, et *Rituel du mépris* a reçu en 1987 le Grand Prix de la Science-fiction française. Rappelons également que l'écrivain a fait partie du groupe Limite, constitué de sept auteurs publiés dans « Présence du futur » et considéré à la fin des années 1980 comme « l'avant-garde » de la science-fiction française, comme l'a récemment souligné l'un de ses membres, Francis Berthelot :

Le groupe Limite, qui s'est formé fin 1986, regroupait Jacques Barbéri, Francis Berthelot, Lionel Evrard, Emmanuel Jouanne, Frédéric Serva, Jean-Pierre Vernay et Antoine Volodine. Soutenu par les uns, vilipendé par les autres, il a un temps défrayé la chronique du milieu SF français, au point qu'on désigne parfois la fin des années 80 sous le nom d'*Années Limite*. Ce groupe était mu par le désir de développer une SF plus littéraire qui, en se démarquant du modèle anglo-saxon et des conventions du roman d'aventures, ferait éclater les lois du genre grâce à une recherche sur la structure et sur la langue. [...] Face à une SF tournée vers la science et l'action, les auteurs de Limite ont cherché à créer des univers, non en se basant sur le progrès technologique, mais plutôt en abordant de façon poétique des domaines liés à l'inconscient, individuel ou collectif. [...] Sur le plan formel, la recherche porte sur les questions de points de vue, l'éclatement de la structure, les voix narratives, les relations entre structure et écriture<sup>1458</sup>.

Ces propos nous intéressent à plus d'un titre pour comprendre l'importance de la science-fiction dans la constitution du post-exotisme : l'idée d'une création collective, la recherche, de type avant-gardiste, d'un renouveau formel, la volonté de redoubler la marge au sein d'une littérature déjà marginale et de proposer ainsi une dissidence redoublée sont des éléments essentiels de la littérature post-exotique. De façon plus générale, bien des traits de la science-fiction entrent en résonance avec l'œuvre de Volodine, à commencer par la réunion du réel et de l'étrange – « il s'agit [dans les œuvres de science-fiction] de rendre possible une utopie, une dystopie, un univers mental, de présenter comme véridique un monde qui fonctionne selon d'autres règles que le nôtre<sup>1459</sup> » – et que l'écrivain revendique à plusieurs reprises : « je le répète encore une fois : ce que je décris, ce que j'explore livre après livre, est un univers réaliste, mais décalé, étranger de façon absolue<sup>1460</sup> ». La fabulation de l'histoire à laquelle se livrent l'écrivain et ses personnages peut également se ranger sous la définition de la science-fiction comme « art des possibles », telle que la propose Gérard Klein : « une

---

<sup>1458</sup> F. Berthelot, « Regard actuel sur le groupe Limite », communication faite au colloque *Les Nouvelles formes de science-fiction* organisé au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 23 au 30 août 2003, cité dans L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 122. Le Groupe Limite s'est dissout en 1988.

<sup>1459</sup> G. Millet et D. Labbé, *La Science-fiction*. Paris : Belin, « Sujets », 2001, p. 23.

<sup>1460</sup> A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », art. cit., p. 2 de la version numérique.

œuvre de science-fiction se propose d'explorer un possible qui est, en première approximation, notre monde plus quelque chose qui y a été ajouté<sup>1461</sup> ». De fait, c'est bien cette combinaison du familier et de l'étrange qui est au cœur de l'œuvre volodinienne, tout se passant comme si le familier lui-même se déformait jusqu'à l'étrangeté. « L'ensemble est réaliste, et parfois hyper-réaliste, les personnages meurent, souffrent, sont amoureux, combattent, mais la relation avec le monde géographique et historique contemporain est toujours très déformée, un peu comme dans un rêve, où la mémoire combine le familier et l'étrange », souligne l'auteur dans son article « Écrire en français une littérature étrangère<sup>1462</sup> ».

Et pourtant, c'est dans ce même article que Volodine rejette fermement l'étiquette SF . « Un tel édifice romanesque n'aurait aucune solidité s'il était alimenté par le fantastique et la fantaisie seuls. Il serait semblable à d'autres constructions qu'on rattache à la tradition littéraire du merveilleux et du nonsense, ou à celle, plus contemporaine, de certaines branches de la science-fiction. Mon objectif est bien éloigné de ces traditions-là<sup>1463</sup> », dit-il. Quel est alors cet objectif que, selon Volodine, la science-fiction n'est pas apte à atteindre ? Nous comprenons qu'il est étroitement lié à la représentation de l'histoire comme traumatisme, conscient et inconscient, personnel et collectif :

Je souhaite décrire des mondes intérieurs, des zones où se rencontrent la pensée consciente, le fantasme et l'inconscient sous sa double forme : l'inconscient individuel et l'inconscient collectif. [...] Je veux enchaîner tout cela à une mémoire qui soit commune à tous les individus quelles que soient leur origine, et, en gros, à tout être humain connaissant l'histoire de l'humanité au XX<sup>e</sup> siècle<sup>1464</sup>.

Mais la référence au « monde noir » du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1465</sup> n'est pas la seule motivation qui pousse l'écrivain à revendiquer sa singularité à l'égard de la SF. Il en existe une autre, au moins aussi forte, et qui a trait au « terrorisme littéraire » que nous avons évoqué plus haut. C'est ici non pas l'écrivain, mais Dondog, son personnage, qui nous met sur la piste, alors qu'il avoue à Schlumm sa tendance à la fabulation et son goût pour la « féerie » : « – C'est

---

<sup>1461</sup> G. Klein, « Entre le fantastique et la science-fiction, Lovecraft », dans *Lovecraft*, Cahier de l'Herne, n°12, [1969], rééd. 1984, cité par G. Millet et D. Labbé, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1462</sup> A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », art. cit., p. 2 de la version numérique.

<sup>1463</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>1464</sup> *Ibid.*

<sup>1465</sup> *Ibid.*, p. : « Le XX<sup>e</sup> siècle malheureux est la patrie de mes personnages, c'est la source chamanique de mes fictions, c'est le monde noir qui sert de référence culturelle à cette construction romanesque. »

une technique qui m'est familière, dit Dondog. Comme si c'était arrivé dans une autre civilisation, sur une planète comparable mais différente. Les auditeurs n'y voient que du feu, ils estiment que c'est de la science-fiction ou de pures foutaises » (108-109).

Autrement dit, ce que Volodine refuse de la science-fiction, c'est son assimilation à un divertissement inoffensif et, parallèlement, son retranchement dans un « ghetto » qui subit, bien plus qu'il ne combat, la loi (éditoriale) du plus fort. C'est bien cette résignation à la marginalité à laquelle s'oppose l'écrivain et on peut penser que la publication de *Lisbonne, dernière marge* chez Minuit correspond autant à une sortie du « ghetto » qu'à l'insertion de la marginalité volodinienne au cœur même du système dominant<sup>1466</sup>, tout se passant comme si l'écrivain avait voulu, à l'instar des personnages d'Ingrid Vogel, faire vivre, « à côté » – et non en dehors – de la « littérature officielle », une « autre littérature », « littérature des poubelles » ou littérature post-exotique.

En effet, la position de Volodine, qui consiste à inscrire sa singularité au cœur même de l'institution éditoriale et littéraire, recoupe ici la posture que revendiquent les narrateurs post-exotiques : accepter une étiquette, c'est refuser sa propre étrangeté, refuser la liberté, l'autonomie littéraires – mais aussi le pouvoir de contestation – que revendique « la littérature des poubelles ». Le terme de post-exotisme a été créé par l'écrivain<sup>1467</sup> en grande partie pour marquer cette singularité et cette irréductibilité aux genres existants, constituant une sorte de « label d'origine<sup>1468</sup> » de cette production qui se veut à la fois radicalement étrangère et auto-suffisante :

Il n'y a pas eu de « SF » puis de la « littérature ». Il y a un continuum romanesque qui se bâtit titre après titre, avec des principes de cohérence qui sous-tendent la fiction, qui sous-tendent ses thèmes récurrents, sa logique culturelle schizophrène, et avec les techniques narratives qui conviennent pour traiter ces thèmes. L'édifice obtenu [...] se construit « en dehors » des filiations traditionnelles, à l'écart, sans, du reste, chercher à établir des

---

<sup>1466</sup> Rappelons que les éditions de Minuit constituent en quelque sorte la vitrine institutionnalisée de « l'avant-garde » littéraire.

<sup>1467</sup> D. Viart a retracé l'histoire de ce mot. La première occurrence du terme daterait de 1994, lors d'un entretien paru dans *Une recette pour ne pas vieillir* [Paris : AGIR-Salon du Livre de Paris, 1994] : « Sans relâche, il me faut rappeler que mes livres appartiennent à une littérature de l'imaginaire, à une sorte de fantastique post-exotique sur quoi l'étiquette "SF" ne colle pas ». C'est en 1997 que l'écrivain lui confère sa portée stratégique, notamment dans un entretien pour *Le Matricule des anges* [A. Volodine / P. Savary, « L'Écriture, une posture militante », *Le Matricule des anges*, n°20, juillet-août 1997, p. 20-22] puis dans le paratexte fictif que constitue *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. (Nous renvoyons ici à D. Viart, « Situer Volodine ?... », art. cit., p. 55-56.)

<sup>1468</sup> A. Volodine / J.-C. Millois, « Entretien », art. cit., p. 43-44 : « En dépit de sa terminaison en *-isme*, le post-exotisme ne prétend pas constituer un mouvement littéraire ou un style. Acceptons-le plutôt comme un label d'origine. [...] est post-exotique ce qui provient de ce territoire situé "ailleurs", "à l'écart". »

relations conflictuelles avec la littérature existante. Il ne s'inscrit pas dans un projet subversif contre le « main stream » officiel ou contre les désolantes, les nombreuses reculades artistiques et escroqueries contemporaines. J'affirme mon droit à la différence, le droit d'explorer mon petit territoire d'exil, loin des écoles, loin des académismes marchands. Baptisons post-exotique la production littéraire issue de ce territoire des bas-côtés. Par dérision et par désespoir, dans *Lisbonne, dernière marge*, certains écrivains clandestins que je mettais en scène se réclamaient de la « littérature des poubelles ». Le vocable « post-exotique » a l'avantage de pouvoir être manié avec moins de précautions, on le choisira une fois pour toutes<sup>1469</sup>.

À en croire l'écrivain, le post-exotisme serait en quelque sorte la version « politiquement correcte », si l'on peut dire, de la « littérature des poubelles » : un outil plus maniable, un « os à ronger » sans doute plus acceptable pour la critique, comme le suggère D. Viart, qui ne manque pas de souligner l'ambition totalisante, voire « totalitaire » d'un tel geste d'auto-nomination :

La notion de « post-exotisme » par laquelle l'œuvre se désigne prétend valoir à la fois à l'intérieur de l'espace imaginaire qu'elle met en place et à l'extérieur de celui-ci, généreusement offerte à la critique soucieuse d'identifier la pratique volodinienne...[...] À certains égards, cette structure à la fois « égarante » et « englobante » de l'œuvre, qui prétend établir à l'interne sa propre glose, et par-là même régir la critique qui s'intéresse à elle, ressemble aux systèmes *concentrationnaires* qu'elle décrit volontiers<sup>1470</sup>.

Dès lors, que penser des propos que l'écrivain tient sur le post-exotisme, dont il dit qu'il n'est qu'une « étiquette fantaisiste qui avait l'avantage d'être vide et de pouvoir être remplie par des textes qui allaient lui donner un sens<sup>1471</sup> »? Ce nom, qui « sonne très bien, qui sonne scientifique<sup>1472</sup> », n'est-il pas trop joli, trop commode pour n'être pas suspect ? D. Viart propose deux modalités de lecture différentes, la première suggérée par l'écrivain, la seconde relevant d'une démarche proprement critique :

Soit on envisage l'œuvre depuis l'intérieur de son système et on accepte de faire fonctionner la catégorie « post-exotique » comme une catégorie critique ; soit on prend l'ensemble du *corpus* de Volodine, *textes et entretiens compris*, comme une totalité elle-même insécable, et *totale*ment *fictive*. [...] Dans ce second type de lecture, le « post-exotique » est alors renvoyé à un élément de l'imaginaire volodinien *parmi d'autres*, même s'il en est, de fait, le principe organisateur. La notion « critique » de « post-

---

<sup>1469</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>1470</sup> D. Viart, « Situer Volodine ? ... », art. cit., p. 32.

<sup>1471</sup> A. Volodine / S. Bonomo, « Entretien », dans M. Majorano (dir.), *Le Goût du roman, op. cit.* [p. 243-254], p. 244.

<sup>1472</sup> *Ibid.*

exotisme » n'est pas une glose de la littérature volodinienne par elle-même, mais une figure *interne* à cet imaginaire littéraire. Si la stratégie globale fait fonctionner la lecture captive [la première], ici et là sont disposés par l'écrivain des avertissements qui doivent nous en détourner : « Il y a dans *Le Post-exotisme en dix leçons* des affirmations pseudo-théoriques, mais je suis absolument incapable de faire de la théorie et on n'a là qu'une forme particulière de fiction »<sup>1473</sup>, reconnaît-il dans un entretien<sup>1474</sup>.

C'est bien dans une perspective critique qu'il faut lire, nous semble-t-il, les propos de Volodine cités plus haut : dans le discours de l'écrivain qui dit ne nourrir aucun « projet subversif » contre la littérature existante, les références aux « escroqueries contemporaines » et aux « académismes marchands » laissent entendre la voix du dissident, du combattant de l'égalitarisme qui est avant tout un opposant au capitalisme. Dans un autre entretien, Volodine dit en effet sans ambages que l'univers post-exotique, aussi sombre soit-il parfois, est un monde utopique, en ce qu'il est « débarrassé du décor capitaliste » :

L'univers de tous mes livres est un univers fictionnel gouverné par une volonté idéologique, qui consiste à ne pas reconnaître un statut de réalité au capitalisme, et, en particulier, à ne pas admettre qu'il soit présent dans le décor où héros et héroïnes évoluent. [...] Il y a un souci politique permanent inscrit dans la pâte romanesque que je remue pour faire des histoires<sup>1475</sup>.

Le post-exotisme est ainsi le lieu, l'espace d'écriture, où se rencontrent et se confondent pratiques du roman terroriste et du roman de science-fiction : sa dimension politique tient dans la fidélité à un héritage révolutionnaire, moins remémoré que fabulé, et à une posture d'écrivain-dissident qui, s'il a pris acte de l'échec du projet égalitariste, ne conclut pas pour autant à une quelconque fin de l'histoire. À l'image de ses personnages moribonds, à l'agonie ou déjà dans « l'après-décès », l'écrivain est confronté à « la disparition des conditions permettant à l'utopie généreuse de se concrétiser », et tente de résister, comme Dondog à travers la fabulation, comme Ingrid avec son roman crypté, à la « défiguration » du projet révolutionnaire<sup>1476</sup>, de l'histoire, par une configuration narrative, sinon absolument inédite<sup>1477</sup>, du moins singulière, de la mémoire collective.

---

<sup>1473</sup> *Ibid.*

<sup>1474</sup> D. Viart, « Situer Volodine ?... », art. cit., p. 34-35.

<sup>1475</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 237.

<sup>1476</sup> A. Volodine / P. Savary, « L'Écriture, une posture militante », art. cit., p. 21.

<sup>1477</sup> D. Viart a bien montré que le « type de présence, à la fois cumulatif et elliptique, de l'histoire » à l'œuvre dans les romans de Volodine trouve un précurseur célèbre dans *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq [Paris : José Corti, 1951], qui lui-même fait écho aux *Falaises de marbre* d'Ernst Jünger. Nous renvoyons à ce sujet à D. Viart, « Situer Volodine ?... », art. cit., p. 47-52.

## 2.1.2 Le paradigme de l'enquête

En traitant des textes qui mettent l'accent sur les traces matérielles laissées par l'histoire, nous avons évoqué le mot d'enquête pour rendre compte de la démarche des narrateurs qui cherchaient à renouer avec le passé. De fait, on ne saurait oublier que la trace, dans la mesure où elle s'identifie, au sens premier, avec « le vestige qu'un homme ou un animal a laissé à l'endroit où il est passé » et, dans un sens plus général, avec « toute marque laissée par une chose » (*Littre*), demande à être remontée. Parce qu'elle « signifie sans faire apparaître » comme le souligne E. Lévinas<sup>1478</sup>, qu'elle est ce que P. Ricœur nomme un « effet-signe », qui « indique le passé du passage [...] sans montrer, sans faire apparaître ce qui est passé par-là<sup>1479</sup> », elle s'apparente à une énigme, dont la résolution consiste à la fois à retrouver l'origine de la trace et à comprendre comment une « chose qui a agi » a pu devenir un « vestige ». Autrement dit, elle nécessite un travail de réflexion inductif, qui articule recherche des causes et remontée dans le temps : un travail d'enquête.

De fait, on assiste bien dans les romans contemporains qui traitent de l'histoire, à ce que E. Bouju nomme une « promotion de la trace », qu'il envisage comme étroitement liée au paradigme de l'enquête<sup>1480</sup>. Celui-ci informe plus particulièrement deux types de récits : le récit historique, qui naît du travail d'enquête de l'historien, et le roman policier – plus particulièrement le roman à énigme<sup>1481</sup> – qui raconte l'enquête du détective.

*Dora Bruder* est sans doute le texte de notre *corpus* qui présente le plus de similitudes avec ces deux types de récits : le narrateur, ayant trouvé dans un vieux journal la trace de l'existence de Dora, cherche à reconstituer l'histoire de la jeune fille, du moment de sa fugue en décembre 1941 jusqu'à sa déportation en septembre 1942, ainsi que les raisons qui l'ont poussée à quitter le pensionnat. Il s'agit bien, comme dans un roman policier, de percer une énigme concernant une personne disparue. Néanmoins, on assiste ici à un déplacement de la question traditionnelle qui fonde le roman à énigme – « qui a tué ?<sup>1482</sup> » – puisque l'objet de l'enquête consiste non pas à chercher l'identité du coupable – les documents rapportés mettent

---

<sup>1478</sup> E. Lévinas, « La trace », dans *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier : Fata Morgana, 1972, p. 60.

<sup>1479</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 218-219.

<sup>1480</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>1481</sup> On reconnaît traditionnellement trois formes du roman policier : le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense (nous renvoyons à ce sujet à T. Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose* [1971], Paris : Seuil, Points Essais, 1980, p. 9-19).

<sup>1482</sup> Selon J. Dubois, « tout récit d'enquête a pour visée l'établissement d'une identité : qui est le coupable ? », *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992, p. 64.



en évidence le rôle de l'administration française dans la déportation – mais à creuser celle de la victime.

Malgré cette entorse originelle – à et de l'origine du récit – faite au paradigme du roman à énigme (une déviation lourde de sens et sur laquelle nous aurons à revenir), le déroulement du récit de Modiano semble se conformer au modèle d'un récit où « l'essentiel de l'action réside dans l'enquête (intellectuelle) qui collecte les indices et tente de leur donner sens<sup>1483</sup> ». Le narrateur retrace en effet les différentes étapes de sa recherche, commencée en 1988 et apparemment achevée en 1996, date de la rédaction du livre. La critique a depuis longtemps relevé les affinités des textes de l'auteur avec le roman policier, notamment à travers la présence de narrateurs qui agissent comme de véritables détectives amateurs : « ils suivent des rues à l'affût d'on ne sait quoi, pistent des individus, scrutent des lieux et des gens, décèlent des indices (de quoi ?), feuilletent des annuaires téléphoniques à la recherche de noms qu'ils tentent tant que bien mal de lier à d'autres<sup>1484</sup>. » Nul doute que le narrateur de *Dora Bruder* appartient à cette famille de personnages disponibles et inquiets, arpenteurs infatigables des rues de Paris ou d'ailleurs, qui ont une prédilection pour les listes de noms, d'adresses, de téléphones à qui ils prêtent souvent un pouvoir suggestif et incantatoire, et dont on trouve un écho dans *Dora Bruder*<sup>1485</sup>. Néanmoins, cette fois-ci l'enquête a un but déterminé : il s'agit de retrouver les traces d'une jeune fille disparue dans le brouillard de l'Occupation. Les recherches de documents, les interrogations des témoins, la déambulation dans les lieux où a vécu Dora ne doivent rien au hasard.

Et pourtant, comme tous les autres personnages modianiens, qu'ils soient détective « professionnel » comme le narrateur de *Rue des boutiques obscures* ou, à l'instar d'Ambrose de Guise dans *Quartier perdu*, auteur de série noire, le narrateur de *Dora Bruder* s'avère rapidement n'être qu'un amateur, dont l'entreprise est vouée à l'échec : s'il semble faire preuve à certains endroits d'une patience et d'une persévérance remarquables (il a mis quatre ans à découvrir l'extrait de naissance de Dora, a effectué un parcours kafkaïen dans les dédales de l'administration française et a consacré huit ans à son enquête), en revanche il refuse délibérément de suivre certaines pistes :

---

<sup>1483</sup> Y. Reuter, *Le Roman policier*. Paris : Nathan Université, « 128 », 1997, p. 45.

<sup>1484</sup> M. Guyot-Bender, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, « Archives des lettres modernes », n°276, 1999, p. 50.

<sup>1485</sup> Nous pensons notamment à la liste des écoles primaires qu'aurait pu fréquenter Dora, ou celle des femmes internées dans la prison des Tourelles (*DB*, p. 16, 31 et 114-115).

Enfin, le directeur de l'ancienne école de filles du 69 rue Championnet m'a proposé de venir consulter moi-même les registres. Un jour, j'irai. Mais j'hésite. Je veux encore espérer que son nom figure là-bas(16).

Un jour, j'irai à Sevran, mais je crains que là-bas les maisons et les rues aient changé d'aspect, comme dans toutes les banlieues (22).

Un jour, je retournerai à Vienne que je n'ai pas vu depuis trente ans. Peut-être retrouverai-je l'acte de naissance d'Ernest Bruder dans le registre d'état civil de la communauté israélite de Vienne (24).

Dans deux cas sur trois, c'est la crainte de ne pas trouver ce qu'il cherche qui empêche le narrateur de suivre une piste jusqu'au bout, et de fait son parcours est semé d'échecs et d'aveux d'ignorance – « je ne sais rien d'eux, au cours de ces années » (32); « on ne saura jamais à quelles questions a répondu Ernest Bruder [...] » (78) – et de questions sans réponses – « peut-être [Ernest Bruder] était-il d'origine moins misérable que les réfugiés de l'Est ? Fils d'un commerçant de la Taborstrasse ? Comment le savoir ? » (24).

Tout se passe comme si les réussites de certaines démarches<sup>1486</sup> et les données recueillies, citées avec un soin méticuleux, presque fétichiste – précisément parce qu'elles constituent, aussi maigres soient-elles, le seul lien qui rapproche le narrateur de l'objet de son enquête, Dora – étaient *toujours* insuffisantes et que la prétention de tirer des indices matériels des informations sur la vie, l'histoire, l'identité des disparus était vaine. « Ce que l'on sait [des « anonymes », comme les parents de Dora] se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, bloc d'inconnu et de silence », constate le narrateur (29). La démarche qui fonde le travail d'enquête (la collecte des traces et leur transformation, à la suite d'un processus d'indexation typique dans le roman policier, en « indices »<sup>1487</sup>) et donc le roman à énigme se trouve ainsi minée.

Portant sur le passé, avéré – puisque Dora Bruder a véritablement existé – l'enquête du narrateur pourrait donc s'apparenter plus naturellement à celle de l'historien, l'histoire étant précisément « connaissance par traces », recherche d'une « *signifiance* d'un passé révolu qui

---

<sup>1486</sup> DB, p. 62 : « Longtemps, je n'ai rien su de Dora Bruder après sa fugue du 14 décembre et l'avis de recherche qui avait publié dans *Paris-Soir*. Puis j'ai appris qu'elle avait été internée au camp de Drancy [...] » ; p. 66 : « Cette jeune fille du panier à salade, j'ai appris, il n'y a pas longtemps, qu'elle ne pouvait pas être Dora Bruder. »

<sup>1487</sup> Pour J. Dubois, le processus d'indexation consiste à faire d'un élément un « index », c'est-à-dire « un objet-signe qui représente un objet en vertu du fait qu'il est ou a été en connexion avec lui : la girouette pour le vent, la fumée pour le feu, la trace pour le pas... ». L'index, parce qu'il implique « l'existence de son référent sans pour autant nous informer de la signification de ce dernier », constitue le premier maillon de la chaîne déductive, qui vise à remonter de l'index comme effet au référent comme cause (*Le Roman policier ou la modernité, op. cit.*, p. 126). En ce sens, la trace, définie par E. Lévinas comme ce qui « signifie en dehors de toute intention de faire signe » (« La trace », *op. cit.*, p. 61) est toujours potentiellement un index.

néanmoins demeure préservé dans ses vestiges<sup>1488</sup> ». De fait, le récit de Modiano partage bien avec le discours de l'historien une structure double, que M. de Certeau qualifie de « feuilletée ». « Se pose comme historiographique le discours qui “comprend” son autre – la chronique, l'archive, le document –, c'est-à-dire celui qui s'organise en texte *feuilleté*, dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir<sup>1489</sup> », explique l'auteur de *L'Écriture de l'histoire*. Outre la référence aux archives, documents et témoignages, c'est bien sur une chronique de la vie des Juifs sous l'Occupation (recensement, couvre-feu, port de l'étoile, rafles<sup>1490</sup>) que s'appuie le récit de Modiano. Pourtant, force est de constater que ces éléments objectifs, présentés à l'état brut, ne « disent » pas grand'chose, et que le texte modianien relève bien plus du compte-rendu du travail préparatoire de l'historien (la collecte des traces et la formulation d'hypothèses) que du récit historique proprement dit<sup>1491</sup>.

De fait, *Dora Bruder* semble prendre le contre-pied du récit historique tel que le définit M. de Certeau et procéder davantage de la « pratique » historique que de son « écriture ». Cette dernière se caractérise par trois critères : le respect de l'ordre chronologique ; l'effet de clôture ; le comblement des lacunes<sup>1492</sup>. Or *Dora Bruder* non seulement prend pour point de départ le début de l'enquête (1988) et non la date de la fuite de Dora (1941), mais en plus mêle les temporalités, et ce dès les premières pages du récit : « Je me souviens du boulevard Barbès et du boulevard Ornano déserts, un dimanche après-midi de soleil, en mai 1958 [...]. J'étais dans ce quartier l'hiver 1965 » (10). Le mouvement que suit le texte modianien n'est pas celui indiqué par le titre de la rubrique de *Paris-soir*, « D'hier à aujourd'hui », mais bien d'aujourd'hui à hier, les deux pôles ne renvoyant du reste à aucune datation exclusive (1988, 1996 pour « aujourd'hui » ; des années quarante à soixante pour « hier »).

En outre, l'échec de l'enquête semble offrir au texte moins une clôture qu'une ouverture et l'emploi du futur, temps de la certitude, dans les dernières lignes du récit

<sup>1488</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p. 219.

<sup>1489</sup> M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 130.

<sup>1490</sup> *DB*, p. 48 : « À Paris, les journaux du 2 octobre [1941] ont publié l'ordonnance selon laquelle les Juifs devaient se faire recenser dans les commissariats » ; p. 58 : « Le couvre-feu dans le XVIII<sup>ème</sup> arrondissement dura trois jours [ ... ]. Puis ce fut le couvre-feu général » ; p. 104 : « Depuis le 7 juin, les Juifs étaient astreints au port de l'étoile jaune. »

<sup>1491</sup> Les historiens ont du reste reproché à l'écrivain de réduire leur travail à la recherche de documents en archives. Nous renvoyons à ce sujet aux critiques formulées lors d'un débat dans le cadre du séminaire de P. Laborie et A. Farge : « Les historiens et les traces de l'événement : autres champs, autres outils », Paris, EHESS, 1999-2000 (cité dans M. Bornand, *Témoignage et fiction*. Genève : Droz, 2004, note 60, p. 161).

<sup>1492</sup> M. de Certeau, op. cit., p. 121.

(« J'ignorerai toujours... ») se trouve contesté à l'intérieur même du texte par la mention de « l'espoir » qui anime le narrateur, au moment de l'énonciation, de retrouver les traces de Dora : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours » (43). Tout se passe donc comme si le récit lui-même était un instrument de l'enquête, un appel à témoins qui pourrait donner une autre fin que celle, devenue alors provisoire, du texte que le lecteur a sous les yeux.

Enfin, comme nous l'avons suggéré plus haut, les lacunes ne sont guère comblées par le récit qui, au contraire, exhibe ses manques, retournant en signes d'absence ce qui, dans le travail de l'historien, doit au contraire faire surgir la présence du passé. C'est ainsi que la visite des lieux fréquentés par Dora, quand ils existent encore, renvoie systématiquement le narrateur à un sentiment de vide, la trace signifiant alors moins ce qui a été que ce qui a disparu : « On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu » (30).

On pourrait ajouter à ce tableau des entorses du récit modianien au paradigme du récit historique un élément essentiel, et qui a trait à la formulation des hypothèses forgées par le narrateur à partir des traces recueillies : si la démarche du narrateur est bien déductive (l'expression « je suppose » revient comme un leitmotiv dans le texte), en revanche elle n'est pas toujours scientifique, et, lorsque le « vrai » manque, c'est au « vraisemblable » que Modiano a recours. C'est-à-dire, pour reprendre la distinction aristotélicienne, que la « poésie » (et plus généralement la fiction) comble les lacunes de l'histoire.

Un exemple mérite d'être cité ici pour illustrer le passage subtil du document à la fiction qu'opère l'auteur, particulièrement soucieux du caractère vraisemblable de ses hypothèses : le narrateur décrit une photo de Dora (une trace matérielle, qui peut faire office d'indice) prise quand elle avait « neuf ou dix ans », en été (34). Il cherche alors à reconstituer ce que pouvait être une journée d'été de Dora à l'époque, s'appuyant d'abord sur la présence d'éléments objectifs, la topographie et les témoignages recueillis au cours de l'enquête :

Il y a eu d'autres journées d'été dans le quartier Clignancourt. Ses parents ont emmené Dora au cinéma Ornano 43. Il suffisait de traverser la rue. Ou bien y est-elle allée toute seule ? Très jeune, selon sa cousine, elle était déjà

rebelle, indépendante, cavaleuse. La chambre d'hôtel était bien trop exigüe pour trois personnes (35).

Peu à peu, le narrateur se détache des indices et laisse libre cours à son imagination, livrant alors un micro-récit fictionnel :

Petite, elle a dû jouer dans le square Clignancourt. Le quartier, par moments, ressemblait à un village. Le soir, les voisins disposaient des chaises sur les trottoirs et bavardaient entre eux. On allait boire une limonade à la terrasse d'un café. Quelquefois, des hommes, dont on ne savait pas si c'étaient de vrais chevriers ou des forains, passaient avec quelques chèvres et vendaient un grand verre de lait pour dix sous. La mousse vous faisait une moustache blanche.

Plusieurs éléments sont à relever : le passage du « elle » au « on », autrement dit de la posture du narrateur extérieur à l'histoire racontée à celle de témoin, et peut-être même de héros (héroïne) de l'histoire, dans la mesure où la référence à la mousse de lait qui fait une moustache renvoie explicitement à une vision enfantine, qui pourrait bien être celle de Dora ; l'effacement des modalisateurs mettant l'accent sur le caractère hypothétique des propos avancés (« elle a dû ») au profit d'un discours assertif, à l'imparfait de l'indicatif ; l'évolution du récit de la « pause » descriptive, qui traite du général (le quartier, l'été) à la « scène<sup>1493</sup> » qui valorise une action précise. Ce sont là des signes de la voie fictionnelle, discrète mais bien présente, qu'emprunte à plusieurs reprises le narrateur dans son récit<sup>1494</sup>. Cette fiction, rappelons-le, relève bien plus du vraisemblable que de l'invention, et rien de ce qu'avance le narrateur ne paraît improbable.

Mais Modiano fait appel à un autre procédé qui marque la distance de son texte avec l'enquête historique : il s'agit de la référence constante à certains épisodes autobiographiques, ou du moins d'inspiration autobiographique, qui tendent à faire du narrateur un double de Dora, comme cela était suggéré plus haut avec l'épisode de la mousse de lait. À l'encontre de la démarche de l'historien, le narrateur cherche des indices de la vie de Dora dans son propre passé, alors même qu'il est né plusieurs années après la mort de celle-ci. Cette méthode étonnante est évoquée, incidemment, dès le début du récit : « J'essaie de trouver des indices, les plus lointains dans le temps. Vers douze ans, quand j'accompagnais ma mère au marché

---

<sup>1493</sup> G. Genette, *Figures III*, « Discours du récit », « 2. Durée », *op. cit.* [p. 122-144], p. 128-129 : « la scène [...] réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire » ; lors de « la pause, [...] un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle. »

<sup>1494</sup> Nous pensons notamment aux passages où le narrateur imagine la vie de Dora à l'internat (*DB*, p. 40), puis à la prison des Tourelles (p. 141).

aux Puces de Clignancourt, un juif polonais vendait des valises » (13). Chaque lieu évoqué se prête ainsi à une double référenciation, dans la vie de Dora et dans celle du narrateur. Souvent, ce dernier cherche à éclaircir les zones d'ombres du passé de Dora à partir de sa propre expérience. C'est le cas notamment lorsqu'il s'interroge sur les motivations de la fugue de l'adolescente :

Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941. Sur la route où je m'enfuyais, le long des hangars de l'aérodrome de Villacoublay, le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans. Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, c'est un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étau se resserre (59).

Bien que le narrateur mette l'accent sur ce qui le séparait de Dora, à savoir le contexte historique, qui donne une connotation proprement funeste au terme « étau », il ne peut s'empêcher de s'identifier à la jeune fille, par le biais d'un sentiment commun d'étouffement, de solitude, qu'il lui prête à maintes reprises, notamment lorsqu'il évoque les tristes dimanches soirs où il fallait revenir au pensionnat<sup>1495</sup>. Le passage suivant montre bien comment, à partir d'une coïncidence anecdotique (l'emprunt de la même ligne de métro) le narrateur en vient à imaginer les trajets dominicaux de Dora, allant jusqu'à insérer des « effets de réel » (« l'ampoule » allumée du perron) qui ont pour fonction essentielle de souligner, non pas la réalité du récit, mais l'authenticité du geste de celui qui prête à son objet d'étude ses propres sentiments et souvenirs :

Vingt ans plus tard, je prenais souvent le métro à Simplon. C'était toujours vers dix heures du soir. La station était déserte à cette heure-là et les rames ne venaient qu'à de longs intervalles. Elle aussi devait suivre le même chemin de retour, le dimanche, en fin d'après-midi. Ses parents l'accompagnaient-elle ? À Nation, il fallait encore marcher, et le plus court était de rejoindre la rue Picpus par la rue Fabre d'Églantine. C'était comme de retourner en prison. Les jours raccourcissaient. Il faisait déjà nuit lorsqu'elle traversait la cour en passant devant les faux rochers du monument funéraire. Une ampoule était allumée sur le perron, au-dessus de l'entrée. Elle suivait les couloirs. La chapelle, pour le Salut du dimanche soir. Puis en rang, en silence, jusqu'au dortoir (46-47).

---

<sup>1495</sup> P. Modiano, qui a passé une grande partie de son enfance en internat, évoque souvent dans ses romans (*Vestiaires de l'enfance*, *De si braves garçons...*) et dans son autobiographie partielle, *Pedigree*, la solitude de l'enfance dans les pensionnats.

Tout se passe comme si, à travers l'enquête sur Dora, c'était lui-même que recherchait le narrateur, comme si reconstituer la vie de la jeune fille, en collectant des documents, en interrogeant des témoins, en questionnant des lieux, revenait à rassembler les fragments éparés de sa propre histoire, de sa propre identité. Ce n'est pas un hasard si, plusieurs fois, la figure du père est évoquée dans ce texte, le narrateur se prenant à imaginer que ce dernier a peut-être croisé Dora, qui appartenait, comme lui en ces années, à « la même classe de réprouvés » (65). Le récit est en ce sens bien un récit d'enquête, de retour aux origines, mais un récit d'enquête déviant par rapport au modèle, où non seulement ce qui est recherché n'est pas l'identité du coupable mais celle de la victime, mais encore où celui qui cherche est aussi celui qui se cherche<sup>1496</sup>. En ce sens, l'œuvre de Modiano se rattache à une tendance reconnue du roman contemporain, celle des récits d'enquête qui mêlent « investigation policière, événements historiques et destin individuel des protagonistes<sup>1497</sup> ».

Ce qui est alors au cœur du récit de Modiano, et qui, à nos yeux, perturbe aussi bien le paradigme du roman à énigme que celui du récit historique, c'est précisément le pouvoir déconfigurant de l'histoire, celle-ci devenant l'énigme à laquelle se rattachent les trajectoires de Dora, du narrateur et du père de celui-ci. C'est parce que le narrateur tente de forcer un secret bien gardé, de dévoiler ce que le temps et les hommes s'acharnent à dissimuler que son enquête ne peut aboutir. C'est parce qu'il est à la recherche d'une vérité de l'histoire qui est d'ordre existentiel et profondément terrifiante – qui suis-je et d'où viens-je ?<sup>1498</sup> – que les archives et les documents restent muets pour lui.

Plusieurs passages du récit soulignent le caractère périlleux de l'entreprise du narrateur : l'accès au passé est surveillé par des « gardiens » inquiétants<sup>1499</sup>, « sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de

---

<sup>1496</sup> Jean, le narrateur de *Voyage de noces*, lui aussi s'identifie à Ingrid, cette jeune juive qui a vécu sous l'Occupation et qui est comme le pendant fictionnel de Dora. Il cherche dans la vie de celle-ci les traces d'un passé qu'il reconnaît finalement comme sien. Rappelons également que le thème de l'enquêteur qui devient son propre objet d'enquête est traité dans *Rue des Boutiques obscures*, où un détective amnésique recherche son passé et son identité.

<sup>1497</sup> C. Douzou, « Histoires d'enquête », art. cit., p. 115. Rappelons que C. Douzou étudie trois romans contemporains caractéristiques de cette tendance : *Un Château en Bohème* (1994), de D. Daeninckx, *La Nuit du décret* de M. Del Castillo (1981) et *Rue des boutiques obscures* (1978) de P. Modiano.

<sup>1498</sup> De nombreux critiques ont mis l'accent sur les affinités existant entre les récits modianiens et la notion de « roman familial » freudienne, telle qu'elle a été développée par M. Robert dans *Romans des origines et origines du roman* (1972) [Paris : Gallimard, « Tel », 2002]. Nous renvoyons sur ce sujet à P. Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 2000, « Situation », n°55, Deuxième partie, p. 79-134. P. Gellings tâche de démontrer comment les notions d'« Enfant trouvé » et de « Bâtard », telles que les définit M. Robert, peuvent servir de base à une analyse des motifs romanesques et de la poétique de Modiano.

<sup>1499</sup> *DB*, p. 15 : « Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. »

retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un » (18). Ce que cachent ces gardiens, ce « secret honteux », c'est en fait celui d'une origine souillée : la Shoah. Et sans doute pourrait-on associer la figure du narrateur, qui « devine » (40) ce que l'histoire tait, à celle d'Œdipe<sup>1500</sup>, qui répond à l'énigme du Sphinx en désignant le coupable de cette souillure : l'homme.

On assiste bien, en dernière instance, à une mise en accusation de ceux qui ont donné naissance, ou simplement acquiescé, au processus d'extermination durant l'Occupation. Dans cette perspective, les documents reproduits assument une fonction de preuves, de pièces à conviction à la charge de l'administration française.

Nous avons déjà évoqué dans la deuxième partie de notre étude la tendance croissante à la « judiciarisation » de l'histoire depuis une vingtaine d'années. Comme l'a souligné l'historien italien Carlo Ginzburg, le juge et l'historien partagent un même but, la recherche de la vérité, et cette quête de la vérité nécessite des preuves. L'écriture de l'histoire impliquerait en outre un procédé argumentatif – une sélection des faits et une organisation du récit – dont le paradigme demeure la rhétorique de souche judiciaire<sup>1501</sup>.

Le roman de De Luca illustre de façon plus explicite que ne le fait *Dora Bruder* le lien entre justice et histoire en figurant l'évolution de l'enquête (policrière et historique) à la mise en procès<sup>1502</sup> et à l'exécution de la sentence. Comme nous l'avons indiqué précédemment, le jeune narrateur est animé d'une vive curiosité à l'égard de l'histoire récente, qui l'incite à se documenter et à interroger les témoins des événements. L'enquête proprement dite débute quand apparaît Caia, entourée de mystère : jeune fille étrangère, orpheline, elle suscite la

---

<sup>1500</sup> La référence à Œdipe renvoie également aux relations complexes qu'entretient le narrateur avec son père. Nous reviendrons sur ce point dans la quatrième partie de notre travail.

<sup>1501</sup> La rhétorique, rappelle C. Ginzburg, est un « art de persuasion né devant les tribunaux » (*Le Juge et l'historien*, *op. cit.*, p. 16). Néanmoins, C. Ginzburg souligne ce qui sépare radicalement le juge et l'historien : alors que la vérité de la justice est normative, définitive et contraignante, celle de l'historien est provisoire, précaire, et surtout problématique. Indissociable de l'interprétation, l'histoire ne se limite pas en effet à établir des faits, mais essaie de les expliquer en formulant des hypothèses et en cherchant des causes. Si l'historien adopte un « paradigme indiciaire », son interprétation ne possède pas la rationalité implacable, mesurable et incontestable de « Sherlock Holmes » (voir à ce sujet C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces* [1986]. Trad. de l'italien par M. Aymard [et ali], Paris, Flammarion, 1989). Il est intéressant de noter que le « paradigme indiciaire » constitue la pierre de touche des trois types d'enquêtes mises en scène ou suggérés par Modiano et, comme nous allons le voir, par De Luca : celles de l'historien, du détective, du juge.

<sup>1502</sup> Rappelons que le roman à énigme est, par définition, lié à la sphère de la justice, en ce que le crime fondateur du récit constitue « un délit grave, judiciairement répréhensible (ou qui devrait l'être) » (Y. Reuter, *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 9). L'originalité du roman de De Luca consiste précisément à poursuivre le roman d'enquête au-delà de la fin qui lui est traditionnellement assignée (la découverte des coupables) pour montrer ce qui n'apparaît généralement pas, ou très peu, dans le roman policier : la punition des coupables.



curiosité de tous (« on ne comprenait pas ce qui pouvait avoir prise sur elle<sup>1503</sup> » dit le narrateur [28]) et c'est précisément son nom (son identité) qui cristallise son secret, lançant le jeune homme dans une « quête » confuse dont il ne saisit d'abord pas l'objet :

Qu'est-ce que je cherchais : deviner, découvrir quelque chose que les autres avaient négligé ? Je crois que oui, tel était le point crucial : son nom. Je parlais de là, de l'accident qui accompagne une personne toute sa vie mieux qu'une ombre, car du moins dans le noir l'ombre disparaît, mais pas le nom. Et il cherche à faire partie intégrante d'une personne au point de prétendre l'expliquer, la présenter : « moi je suis » et puis vient le nom, comme si on pouvait être un nom, au lieu d'avoir un nom. [...] Voilà, j'étais déjà en pleine investigation, en quête d'une de ses vérités. C'est ainsi qu'on tombe amoureux, en cherchant dans la personne aimée le point qu'elle n'a jamais révélé, qu'elle offre en don uniquement à celui qui l'interroge, qui écoute avec amour<sup>1504</sup>. (29-30)

Pourtant, le narrateur comprend vite que le mystère qui entoure Caia a un autre pouvoir sur lui, qui n'est pas seulement celui de susciter son amour : il l'invite à assumer, lui qui est plus jeune que Caia, un rôle incongru, celui de la protéger, d'être le « gardien » de son secret qu'il ne connaît pas encore. Or force est de constater que le narrateur, pendant toute la première partie du récit, est un piètre détective, qui n'ose aborder de front l'objet de son enquête : « J'avais entassé maintes confidences saisies au vol, mais je n'approchais pas de son secret. Je restais à la surface, attendant qu'une information se présente à moi<sup>1505</sup> »(44). Rapidement, le secret va néanmoins être révélé au narrateur, par une tierce personne qui ne connaît pas la jeune fille, mais qui, précisément, a identifié son nom : il s'agit de Nicola, qui apprend au jeune homme que « Caia » est un nom juif. Le narrateur reçoit cette information comme une gifle (il a été incapable de faire le lien entre les deux enquêtes qu'il menait, l'enquête historique et l'enquête amoureuse) mais aussi comme une véritable révélation.

Dès lors, le récit d'enquête, déjà mis à mal par le fait que sa conclusion ne procédait pas de la réflexion de l'enquêteur mais d'une intervention extérieure, s'efface progressivement au profit d'un récit de vengeance. Le nom, qui était jusqu'à présent une

---

<sup>1503</sup> *T,M*, p. 24 : « *Non si capiva cosa facesse presa su di lei.* »

<sup>1504</sup> *Ibid.*, p. 25 « *Cosa cercavo : d'indovinare, di scoprire qualcosa che gli altri avevano trascurato ? Credo di sì, qui c'era il nervo di quella domanda : il nome. Partivo da lì, dall'accidente che accompagnava a vita una persona più di un'ombra, perché almeno al buio l'ombra smette, il nome invece no. E vuole essere così parte di una persona da pretendere di spiegarla, di annunciarla : "io sono", e poi segue il nome, come se si possa essere un nome, anziché avere un nome. [...]Ecco, già stavo indagando su di lei, in cerca di una sua verità. Ci si innamora così, cercando nella persona amata il punto a nessuno rivelato, che è dato in dono solo a chi scruta, ascolta con amore.* »

<sup>1505</sup> *Ibid.*, p. 37 : « *Avevo un gruzzolo di confidenza avvenuta al volo, ma non mi avvicinavo al suo segreto. Restavo in superficie, aspettando che una sua notizia mi venisse incontro.* »

énigme, se fait trace, indice d'un passé de violence et d'injustice. « Elle était d'un peuple éliminé maison par maison, ses parents avaient été tués<sup>1506</sup> » (48) résume le narrateur dans une formule lapidaire.

Dépositaire du secret de Caia, le narrateur en assume volontairement la charge, le recevant comme un héritage, un legs. Mais s'il s'identifie à la victime en adoptant la voix, les gestes, les mots du père de la jeune fille, il ne s'arrache pas pour autant à sa situation historique de jeune napolitain qui cohabite à Ischia, le temps d'un été, avec les anciens « persécuteurs ». Dans la seconde moitié du roman, le narrateur, à la fois victime et accusateur, juge et partie, va lire les traces laissées par l'histoire comme autant de charges à verser au dossier des bourreaux et y puiser les arguments d'un puissant réquisitoire. Non seulement il entend dévoiler le visage des nazis sous le masque des touristes, mais encore il semble vouloir creuser sa rancune par la parole des témoins : « Je recevais ces mots de lui [Nicola] en héritage, je les entassais dans le vrac de mes pensées et dans une excitation d'urgence à répondre<sup>1507</sup> » dit le narrateur (110), trouvant dans les récits de Nicola de quoi alimenter, au sens propre comme au sens figuré, le feu de la vengeance. Mais l'argument décisif lui est donné par les touristes allemands eux-mêmes qui, entonnant un chant SS, font resurgir le passé au cœur d'un présent d'insouciance, ressuscitant une part de leur histoire qu'ils cherchaient à enterrer.

Le roman de l'enquête, d'abord policière puis judiciaire, bascule alors décidément dans un autre genre, le jeune homme quittant l'habit de détective et de juge chargé de l'instruction pour endosser celui du justicier. Il n'y a plus d'énigme à percer ni même de traces d'un passé révolu, juste des preuves d'un présent menaçant, ou plutôt d'un passé prêt à revenir, qu'il faut contrer. L'héritage s'est fait mission – « je serai ton tate et je brûlerai les persécuteurs<sup>1508</sup> » (122) dit le narrateur à Caia – et le jugement sera exécuté. À l'image du narrateur qui subit au cours de cet été au deux métamorphoses, l'une fantastique (il devient la réincarnation du père de Caia) et l'autre réaliste (il passe à l'âge adulte<sup>1509</sup>) le texte passe d'un type de récit à un autre et se construit dans et par cette succession.

---

<sup>1506</sup> *Ibid.*, p. 40 : « *Era di un popolo eliminato casa per casa, i genitori erano stati uccisi.* »

<sup>1507</sup> *Ibid.*, p. 90 : « *Ricevevo da lui parole in eredità, le ammucchiavo nella rinfusa dei pensieri e in un subbuglio di urgenza a rispondere.* »

<sup>1508</sup> *Ibid.*, p. 102 : « *sarò il tuo tate e brucerò i persecutori.* » « Tate » signifie « père » en hébreu.

<sup>1509</sup> En ce sens, on pourrait dire que le roman d'apprentissage est un autre modèle générique convoqué par le texte.

Ouvert à plusieurs significations, susceptible de servir de support à plusieurs types de narrations, le paradigme de l'enquête permet ainsi de faire jouer trois éléments qui, comme nous l'avons vu dans le deuxième volet de cette étude, caractérisent le rapport que nos sociétés contemporaines entretiennent avec l'histoire : l'obsession de l'archive ; la perception du passé comme source énigmatique de l'identité ; la mise en procès auquel il donne lieu des années après les faits et que l'on peut rattacher à l'émergence de la notion juridique d'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité. Un dernier aspect du paradigme de l'enquête, déjà abordé dans les pages précédentes au sujet de *Dora Bruder*, mérite à présent notre attention : celui de l'enquête sur soi.

### 2.1.3 L'impossible récit d'une vie

*Tristano meurt* et *Tigre en papier* déclinent eux aussi le paradigme de l'enquête, entendue plus précisément comme enquête sur soi donnant lieu à une (auto)biographie : Tristano revient sur sa vie, tente d'y trouver un sens, creuse les zones d'ombres de son passé, tandis que Martin, convoqué à la barre des témoins pour raconter la vie de Treize, en vient finalement à parler de lui-même et de toute sa génération. Dans les deux cas, le récit d'une vie semble se dérouler avec difficulté, se déroband à toute perspective linéaire et progressive, tout se passant comme si le texte se tenait délibérément à l'écart des modèles constitués du témoignage et de la biographie ou de l'autobiographie.

Les narrateurs énoncent eux-même la déformation qu'ils font subir au récit d'une vie, et qui consiste d'abord dans le refus de la chronologie, à laquelle est attachée l'idée d'un enchaînement logique des événements : « La vie ne procède pas par ordre alphabétique comme vous croyez » – dit Tristano – « Elle apparaît ... un peu ici, un peu là, comme bon lui semble, ce sont des bribes, le problème est ensuite de les recueillir, c'est un petit tas de sable, et quel est le grain qui soutient l'autre ?<sup>1510</sup> » (63). Le récit de Tristano évolue de fait selon un mouvement circulaire et l'on ne s'étonnera pas de voir dans l'image du cercle, qui renvoie au sens premier du terme « révolution », un des leitmotiv de *Tigre en papier*.

---

<sup>1510</sup> *TM*, p. 49 : « *La vita non è in ordine alfabetico, come credete voi. Appare... un po' qua e un po' là, come meglio crede, sono briciole, il problema è raccoglierle dopo, è un mucchietto di sabbia, e qual'è il granello che sostiene l'altro ?* »

Tristano, dès les premières pages, place son récit sous le signe de la circularité, évoquant l'habitude qu'ont les éléphants de tracer un cercle autour d'eux avant leur mort :

Quand un éléphant sent que son heure est arrivée, il s'éloigne du troupeau, mais pas seul, il choisit un compagnon et ils partent ensemble. Ils se mettent à marcher dans la savane, parfois au trot, ça dépend de l'urgence du moribond... et ils vont ainsi, peut-être des kilomètres et des kilomètres, jusqu'à ce que le moribond décide que c'est un bon endroit pour mourir, il fait alors un ou deux tours en traçant un cercle, car il sait que le moment de mourir est arrivé, il porte la mort en lui, mais il a besoin de la situer dans l'espace, comme s'il s'agissait d'un rendez-vous, comme s'il désirait regarder la mort en face, hors de lui, pour dire bonjour madame la mort, je suis arrivé... il s'agit d'un cercle imaginaire, bien sûr, mais il lui sert à géographier la mort, si je puis dire...<sup>1511</sup> (13)

Le récit s'apparente ainsi à un véritable rite funéraire, une mise au tombeau de Tristano par lui-même : comme l'éléphant, dont la mémoire est proverbiale – ce qui n'est pas le cas de Tristano, pourtant – le vieil homme a voulu se faire accompagner – réellement ou de façon imaginaire, cela n'importe peut-être pas beaucoup – d'un pair pour son dernier voyage. Le récit est doublement figuré par le long parcours de l'éléphant et de son compagnon, qui avancent « au trot », comme le monologue de Tristano, relativement lent et long, et par l'image du cercle : un récit qui se répète, mais qui a bien une fin, au sens de conclusion et de but à atteindre, et qui n'est autre que la mort, le récit s'achevant sur les dernières pensées et paroles du narrateur. « Géographier la mort », ce serait alors moins l'apprivoiser par des mots que la situer, dans et par rapport à la vie, et peut-être lui donner un sens. « Je trouve plausible qu'à la fin de sa vie Tristano veuille comprendre l'essence de sa vie. Même s'il raconte celle-ci de façon totalement illogique, il est à la recherche du sentiment le plus profond de sa vie », dit ainsi Tabucchi<sup>1512</sup>.

Mais la recherche du sens, comme souvent chez l'écrivain italien, se révèle vaine : Tristano a beau revenir à maintes reprises sur « le moment fort » de sa vie, celui qui l'a consacré aux yeux de tous, mais peut-être pas aux siens, comme un héros, il n'en saisit

---

<sup>1511</sup> *Ibid.*, p. 10 : « Quando un elefante sente che è arrivata la sua ora si allontana dal branco, ma non va da solo, sceglie un compagno che vada con lui, e partono. Cominciano a camminare nella savana, spesso a trotto, dipende dall'urgenza del moribondo... e vanno e vanno, magari per chilometri, finché il moribondo non decide che quello è il posto per morire, e fa un paio di giri tracciando un cerchio, perché sa che è arrivato il momento di morire, la morte se la porta dentro ma ha bisogno di collocarla nello spazio, come se si trattasse di un appuntamento, come se desiderasse guardare la morte in faccia, fuori da lui, e le dicesse buongiorno signora morte, sono arrivato... il suo è un circolo immaginario, naturalmente, ma gli serve per geografizzare la morte, se posso dire così... »

<sup>1512</sup> A. Tabucchi / C. Casaubon, S. Nicolino, L. Roux, « La littérature est une partouze », *La Femelle du requin*, n°23, automne 2004 [p. 34-43], p. 36.

toujours pas la signification. Cet épisode, qui devrait constituer le « morceau de choix » du livre de l'écrivain venu à son chevet, c'est celui où Tristano tue des Allemands qui s'apprêtaient à attaquer le refuge où se cachaient les partisans. Mais qu'est-ce qui a poussé Tristano à ne pas suivre ses compagnons ce jour-là, mandatés par le commandant pour attaquer une caserne dans le village ? Ne serait-ce pas le soupçon que Marilyn, sa maîtresse, le trompe avec le commandant ? Et cette jalousie n'est-elle pas elle-même dictée par la divergence idéologique qui le sépare, lui, le partisan de la démocratie libérale, de ce même commandant communiste ? Le problème qui hante Tristano, et qui explique la résurgence de la scène à plusieurs endroits du récit et ses multiples réécritures, consiste autant à rechercher les causes de son geste qu'à se demander si cette action en valait la peine.

Aucune des deux questions ne trouvera de réponse dans le roman, et le texte avance par variations successives. L'image du cercle s'associe alors à celle de la musique, qui introduit la notion de polyphonie, comme si la mort invitait les multiples actions, paroles, personnes, chansons qui ont traversé la vie de Tristano à se rejoindre dans une ronde finale : « le récit que je te fais, et qui te semble peut-être dépourvu de toute construction, est comme une partition musicale où il arrive de temps en temps qu'un instrument parle à sa guise, avec sa voix<sup>1513</sup> ». Comme le cercle des éléphants qui, selon l'expression pascalienne, « a son centre partout et sa circonférence nulle part<sup>1514</sup> » (13), cette partition n'a pas de « chef d'orchestre » (65). Pas plus qu'il ne sait donner un sens à l'épisode crucial de son existence, Tristano ne sait pas par où commencer son récit – « l'histoire d'une vie ça commence où ?, je veux dire, comment faire pour choisir ?<sup>1515</sup> » (15) – et il évoque la « fin » dès le début, c'est-à-dire la trahison de l'idéal démocratique pour lequel il s'est battu. La vie déborde du cercle du récit, puisque tout y rentre, y compris les cauchemars et les faux souvenirs, les événements comme leurs multiples causes et leurs incessantes réécritures par soi ou par les autres. Serait-ce que, comme le dit Tristano à la fin de son récit, « la vie ne se raconte pas<sup>1516</sup> » (198) ?

Le motif du cercle est également très présent dans le roman de Rolin, renvoyant aussi bien à la forme du récit qu'à la situation d'énonciation, qui est celle d'une rotation autour du périphérique. Comme l'a souligné A. Castiglione, le récit, comme souvent chez Rolin, prend

<sup>1513</sup> *TM*, p. 51 : « questo mio racconto che ti faccio, e che a te magari sembra senza costruito, è come una partitura di musica dove ogni tanto parla uno strumento a piacer suo, a voce sua. »

<sup>1514</sup> *Ibid.*, p. 11 : « Una sfera il cui centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo. »

<sup>1515</sup> *Ibid.*, p. 12 : « dove comincia la storia di una vita, voglio dire, come fai a scegliere ? »

<sup>1516</sup> *Ibid.*, p. 157 : « la vita non si racconta ».

les allures d'un voyage, d'une navigation<sup>1517</sup>, qui ici, devient fantastique, se faisant « voyage interstellaire<sup>1518</sup> ». Assimilée à une « soucoupe volante », la voiture est l'instrument d'une « mise en orbite périphérique » (208), tournant autour d'une ville devenue « un ouragan de couleurs [...] une aurore boréale, un orage magnétique » (2). La ville elle-même est un immense cercle, les « anneaux de béton » (37) redoublant ceux du périphérique, « anneau de publicités [...] à l'intérieur de quoi la ville est bouclée » (247). Tous ces cercles, depuis les tours de la manivelle actionnant le rouleau de la ronéo pour l'impression des tracts (17), jusqu'aux « quelques bulles » qui « tourbillonnent » à la surface des cafés pris au zinc (18), s'inscrivent dans le grand mouvement de la Terre, évoqué au début du roman et repris dans les mêmes termes à la fin (243) : « Ce n'était pas le soleil qui tombait [...] mais la terre qui tournait, basculait, s'enfonçait dans la nuit. » (9)

À l'image de cette dérive spatiale, inscrite dans un espace concentrique, le discours de Martin revient perpétuellement sur lui-même, sans priver pour autant le lecteur d'une conclusion qui, comme dans le texte de Tabucchi, est une mort. « Évoluant en spirales, repassant par les mêmes points différemment éclairés, le narrateur revient à la fin du roman sur cette fin des années 70 et la mort de Treize, bouclant en somme la boucle qu'il projetait d'accomplir dès le début, dès l'égarement initial qui lui a fait “rater une bretelle” : “On va faire tourner toute cette histoire comme une balle de plomb au bout d'une fronde, qu'elle vole loin.” (6)<sup>1519</sup> ». Les redites, l'éclatement des épisodes en fragments épars au fil du texte, la dislocation même du temps de l'énonciation répètent le voyage circulaire : les premiers mots du récit, dans le premier chapitre, sont prononcés au cours du voyage en voiture, tandis que le second se situe lors de la précédente rencontre de Martin et de Marie à l'occasion de l'anniversaire (autre expression du temps qui passe tout en revenant) de Judith, et que le troisième débute par la recherche de la DS égarée. Ce voyage n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de Dante aux Enfers, comme le note le narrateur lui-même, « adossé au muret du métro Place-des-Fêtes, entre descente aux Enfers et Jardin d'Eden » (105).

Comme dans le texte de Tabucchi, le récit linéaire d'une vie, que ce soit la sienne ou celle d'un double (Treize), est impossible et Rolin en indique clairement dans son texte la raison : la vie de Martin a gravité autour d'un « trou noir » (encore un cercle), celui de la

---

<sup>1517</sup> A. Castiglione, « “Dans les forêts de la nuit” », art. cit., p. 205 : « Le voyage, qui chez Rolin prend si souvent la forme de la navigation, se trouve donc étroitement associé à la littérature : ce sont des “activités périphériques et hasardeuses”, dit d'emblée le narrateur de *Port-Soudan*. »

<sup>1518</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>1519</sup> *Ibid.*, p. 213

défaite de 1940<sup>1520</sup> et nul doute que la révolution autour de Paris, cet « astre noir » (46), évoquée dans *Tigre en papier*, figure l'histoire de toute une génération.

En ce sens, on peut bien lire *Tigre en papier* comme une cartographie de l'histoire, le temps se donnant à lire dans l'espace par le biais d'un voyage dans et autour de Paris. Les lieux sont en effet décrits comme autant de théâtres où se sont déroulées les scènes du passé, autrement dit comme de véritables lieux de mémoire. Les dernières pages du récit associent plus explicitement qu'ailleurs cette lecture de l'espace comme texte de l'histoire, ou plutôt palimpseste, qu'il revient de déchiffrer :

C'est là qu'elle [Marie] habite, sur les hauteurs d'Ivry, dans cette rue qui est comme un balcon sur les âges de la ville, où le temps se replie et noue, se rebrousse en figures aléatoires comme celles d'une boule de papier froissé. Rue qui sillonne une topographie de bataille, aussi, fais-tu observer à la fille de Treize : à flanc de coteau, dominant la vallée, le confluent, les portes orientales de Paris. Il y a sûrement eu des combats ici en 1814, pendant la campagne de France, puis en 1870, puis pendant la Commune (241-242).

Le cercle, symbolisé ici par la « boule froissée », est essentiellement « pelote » dans le récit de Rolin, comme nous l'avons mentionné plus haut. Et c'est bien comme on déroule le fil d'une pelote que Martin raconte son histoire et raconte le Paris qui se déployait sous ses yeux, alors qu'il était avec Treize au sommet d'une des tours de Saint-Sulpice :

À mesure que nous montions, et que l'aube approchait, Paris en dessous de nous se déployait, vague après vague jusqu'à l'horizon. Houle abrupte de zinc sur laquelle scintillaient quelques figures d'or, dôme, génie, chevaux ailés. Clochers, Saint-Germain tout proche, en dessous de quoi on avait mis une raclée aux fachos d'Occident, en 68, lorsqu'ils avaient prétendu faire une manifestation de soutien aux fantoches du Sud-Vietnâm. [...] L'Auxerrois sur l'autre rive, qui sonna la Saint-Barthélemy, Saint-Eustache au-dessus de ce qui était encore un immense trou, comme si un aérolithe était tombé là, les harpons barbelés de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle, la tour Saint-Jacques, Saint-Étienne-du-Mont où reposent Racine et Pascal qu'on saluait de loin, la tour Clovis sur laquelle Angelo avait hissé le drapeau rouge (264).

Si l'on retrouve souvent dans ces descriptions de Paris des échos des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, et notamment du « Cygne », le narrateur insistant sur les

---

<sup>1520</sup> O. Rolin / S. Bourmeau, « Les perdants magnifiques », *Les Inrockuptibles*, n°352, du 21 au 27 août 2002 [p. 31-36], p. 33 : « Nous étions en orbite autour de ce trou noir qu'était 40. »

transformations d'une ville qu'il peine à reconnaître<sup>1521</sup>, si l'on peut rapprocher sa tendance à voir de constantes « allégories » dans les « palais neufs, échafaudages, blocs/ Vieux faubourgs<sup>1522</sup> » du « spleen » baudelairien, c'est aussi à Aragon qu'il convient de penser pour le passage reproduit ci-dessus. En effet, le narrateur de *Tigre en papier*, qui découvre dans la ville, à l'instar de l'auteur de *Il ne m'est Paris que d'Elsa*, des souvenirs personnels et des souvenirs historiques, les traces des combats du passé et des écrivains aimés, donne l'image d'une ville qui se repaît de ses morts, Paris figurant comme un immense cimetière<sup>1523</sup>.

À l'origine de la ville, comme à l'origine du récit, il y a donc des ou un mort(s) (Treize). Mais à l'échelle collective, c'est toute une génération qui est morte dès sa naissance, à l'image du narrateur « marqué à l'encre violette de la mort » (65), et nul doute que cette origine morbide est liée à l'histoire: « Il a fallu que tu vieillisses pour commencer à comprendre que ta jeunesse, celle de ta génération, avait été toute déviée par la proximité de cette énorme masse morte, la guerre mondiale, la défaite, la collaboration. [...] C'est de là, de ce désastre que tu viens, mon bonhomme : sans en avoir été. Ta génération est née d'un événement qu'elle n'a pas connu » (35-36). Le récit linéaire de l'histoire de la génération 68 est impossible, précisément parce que l'origine manque et c'est bien dans cette perspective qu'il faut comprendre l'entrecroisement du récit de Martin sur sa jeunesse et celui de son voyage au Viêt-nam, sur les traces de son père disparu. Comme si l'on ne pouvait retracer l'histoire des fils, qui sont devenus des pères, sans remonter à l'histoire des grands-pères.

Ce deuxième récit s'apparente du reste au paradigme de l'enquête, Martin revenant sur lieux qu'a connus le lieutenant, recueillant les témoignages de ceux qui l'ont croisé – le médecin rencontré à Beyrouth, notamment – et accumulant les traces documentaires : acte de décès, entrefilet dans *Le Monde*, objets personnels du lieutenant, photos et lettres. Cette enquête, entreprise vingt-cinq ans après la mort du lieutenant en 1948, prend rapidement les

---

<sup>1521</sup> *TP*, p. 124 : « Tu ne peux pas imaginer comme la ville était différente alors, Marie, dis-je à la fille de Treize. Et surtout par ici, on était en plein XIX<sup>e</sup> siècle, il y avait une densité de spectres qui était presque palpable. C'était des petites maisons, des bouts de jardin, des ateliers, des escaliers, des venelles pavées... Ce Paris ancien s'accordait bien avec nos paysages intérieurs. C'est à l'époque du président Pompe qu'ils ont commencé à raser le passé. »

<sup>1522</sup> Nous faisons ici allusion au poème de Baudelaire, « Le Cygne » : « Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs/ Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie/ Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs » (*Les Fleurs du mal*, « Tableaux parisiens » [1857]. Paris, Pocket, « Lire et voir les classiques », 1989, p. 111).

<sup>1523</sup> En 1964, Aragon constitua une anthologie de ses poèmes consacrés à Paris, en y ajoutant des inédits, dont « Il ne m'est Paris que d'Elsa », qui donne son titre au recueil. Pour une étude détaillée de la représentation de Paris dans ce recueil, nous renvoyons à la postface que nous avons rédigée pour la réédition du volume, [ L. Aragon, *Il ne m'est Paris que d'Elsa*. Paris : Seghers, « Poésie d'abord », 2004, « Les *Tableaux parisiens* d'Aragon », p. 177-188). Le poème « Le jour se lève sur la fontaine des Innocents » illustre tout particulièrement cette image d'une ville-cimetière (p. 69-71).



allures d'un voyage mythologique aux Enfers, une remontée, le long du fleuve Mékong, fleuve de l'histoire et/ou de l'Achéron<sup>1524</sup>, jusqu'au « cœur des ténèbres », fantastique et inquiétant :

Le centre obscur de ta vie, creusé ici, sur les bords du Mékong, alors que tu étais à peine né. C'est à partir d'ici que s'élargissent les ondes de la mélancolie qui a baigné ton enfance, c'est dans cette eau noire que se forment leurs cercles concentriques. La chute d'un corps, ici, ou pas loin d'ici, au mille 64 du Mékong, le cou et l'épaule gauche tailladés comme par la lame de la Faucheuse. [...] C'est ici que tout a fini pour lui, que tout a commencé pour toi. Ce lieu à quoi les hasards de la toponymie ont donné le nom de My Tho, les hasards d'une guerre oubliée en ont fait le foyer de ta mythologie personnelle. (150)

Mais Martin, venu, « tel un Grec d'Homère », « apaiser une âme errante » (la sienne autant que celle du lieutenant) et « accomplir un rite très antique » qui consiste à se « présenter aux mânes » (214), n'obtient rien de son voyage, si ce n'est la mise en scène ridicule et comique de son propre héritage : un Vietnamien lui fait porter un serpent particulièrement lourd, que Martin accepte comme une fatalité (non pas celle qui s'abat sur le fils, mais, plus prosaïquement, sur le touriste) et il bute sur un horrible gibbon mort, mis dans un bocal, dont la signification lui échappe : « Il te semblait que l'affreuse vision avait quelque chose à voir avec ce que tu étais allée faire à My Tho, mais quoi ? Ce qui était enfermé là-dedans, cette charogne aux yeux vides, c'était la mort, ça c'était sûr – mais qu'est-ce qu'elle te signifiait : que tu lui avais arraché l'ombre du lieutenant, qu'elle allait te retrouver sur la route, reprendre son bien et toi avec avant que vous n'arriviez à Saigon ? » (255)

Comme dans *Dora Bruder*, la recherche du passé et des origines s'avère dangereuse, presque un sacrilège, le gibbon figurant ici comme une des « sentinelles de l'oubli » du texte modianien. C'est que dans les deux récits le secret des origines a partie liée avec une histoire de violence et d'injustice : celle de la colonisation, ici, mais aussi, derrière elle, le « trou noir » de la défaite et de la collaboration<sup>1525</sup>. Si, dans *Dora Bruder*, le narrateur tourne, sans

---

<sup>1524</sup> Le narrateur se décrit comme « Ulysse descendant aux Enfers à la rencontre des ombres », et évoque une « pirogue » qui devient « la barque de Charon » (*TP*, p. 158).

<sup>1525</sup> Rappelons que le père de Martin a été, quant à lui, résistant de la première heure, ayant rejoint le Général De Gaulle dès 1940. Néanmoins, le lieutenant, mort un an après la naissance du narrateur, est bien une figure de héros absent, dont l'épopée relève plus de la légende que de l'histoire. En outre, sa mort dans les colonies, elle, n'a rien d'héroïque. La figure paternelle ne saurait donc compenser à elle seule le sentiment de honte qui envahit la génération d'après-guerre : « Et on ressentait d'autant plus ce besoin d'héroïsme que la France de nos pères,

jamais l'aborder de front, autour du point aveugle que constitue la déportation, Martin, dans *Tigre en papier* multiplie les détours, les circonvolutions spatiales, historiques et narratives, pour repousser à l'extrême fin cette confrontation avec l'origine.

Mais si l'on y regarde de près, on trouve aussi dans *Tristano meurt* la référence à une origine souillée de l'histoire : il s'agit du meurtre d'un jeune garçon accompli par un soldat SS, sous les yeux de Tristano. Comme dans *Tigre en papier* et *Dora Bruder*, l'origine appartient à un monde mythique, voire mythologique (pensons aux figures évoquées, l'une explicitement, l'autre non, d'Ulysse et d'Œdipe dans *Tigre en papier* et *Dora Bruder*), d'autant plus visible que l'épisode fondateur se déroule en Grèce : la mère du garçon lance une « injure antique qui prédisait une malédiction éternelle » et Tristano, animé par un « don divin » qui le pousse à agir, tue le soldat, faisant entrer sur scène les « furies vengeresses de la tragédie grecque<sup>1526</sup> » (18). On peut bien parler ici de scène originelle, fondatrice, à la fois de la vie de Tristano – après avoir trahi le camp où le plaçait son uniforme, il déserte et entre dans la Résistance – et du récit, puisqu'il s'agit du premier épisode relaté par le vieil homme, choisi par lui, avec difficulté, comme le début de son histoire. Tabucchi s'est plusieurs fois expliqué sur le choix de la Grèce dans ce récit, et ses propos confirment notre hypothèse d'une origine maudite, et pour cela refoulée, de l'histoire :

[...] je ressens l'invasion de la Grèce comme une chose particulièrement grave et honteuse ; en agressant ce pays, l'Italie a comme transgressé un tabou, commis un péché irrémédiable : elle a voulu, culturellement parlant, tuer sa mère. [...] L'occupation de la Grèce est donc doublement scandaleuse, sur le plan humain et sur le plan culturel. Elle symbolise dans mon roman l'indicible italien, la zone d'ombre que mon pays a voulu oublier<sup>1527</sup>.

Le récit trouve donc dans cette origine historique les raisons de la déconfiguration des modèles auxquels il se réfère : ni le paradigme de l'enquête historique, ni celui du récit de vie ne résistent à cette déviation initiale de l'ordre humain par la violence. On pourrait en dire autant des paradigmes du roman terroriste et du récit de science-fiction convoqués et détournés dans les textes de Volodine : mettant au cœur de ses textes les traumatismes générés par l'histoire récente, l'écrivain est amené à écrire un roman terroriste d' « après la fin », où le

---

en général, en avait si abominablement manqué... Naître juste après Vichy, tu sais, ça donne des envies d'épopée... » (*TP*, p. 172).

<sup>1526</sup> *TM*, p. 14 : « *Era una maledizione antica che prevedeva una maledizione eterna* » ; « *dono divino* » ; « *le furie vendicatrici della tragedia greca* ».

<sup>1527</sup> A. Tabucchi / S. Serveise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », art. cit., p. 4 ; Annexe, p. 816-817.

terroriste n'est plus un combattant en action mais un « engagé écrivain<sup>1528</sup> », qui se bat, par les armes d'une parole qui est fabulation, contre la réécriture de l'histoire à laquelle se livre une société (« la Renaissance » ou la société néo-libérale) désireuse d'oublier le projet révolutionnaire comme le nazisme. C'est encore le rapport constant et biaisé à l'histoire qui perturbe les relations de l'œuvre volodinienne à la science-fiction, conduisant les critiques à parler de « procédé SF<sup>1529</sup> » pour marquer la limite de ses affinités avec le genre.

Tout se passe finalement comme si, en renvoyant à une tradition littéraire aisément reconnaissable dont ils détournent les modèles, les écrivains étudiés manifestaient à la fois leur désir de s'inscrire dans l'histoire littéraire et l'impossibilité de reconduire les modèles du passé. Sans doute, c'est là un trait d'époque que l'on pourrait faire remonter à la profonde remise en question qu'a connue la littérature au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et dont la phrase de Theodor W. Adorno (« écrire un poème après Auschwitz est barbare<sup>1530</sup>») est devenue l'emblème. Les auteurs contemporains ne feraient-ils alors que reprendre à leur compte cette interdiction – qui de fait porte moins sur le « écrire encore » que le « écrire comme avant » – née de l'après-guerre et que les écrivains de l'époque n'auraient pas eux-même formulée, les atrocités du génocide n'étant pas encore totalement éclairées dans les années 1945-47 ? Cette perspective n'est pas à exclure, les fils qui écrivent à la fin des années quatre-vingt et quatre-dix recevant à la fois l'héritage des événements et celui de leur répercussion, qui intervient plus tard, dans la mémoire collective et dans la littérature.

Néanmoins, si cette hypothèse peut rendre compte de la recherche de nouvelles expressions formelles, elle ne suffit pas à expliquer l'insistance avec laquelle les écrivains relient leurs œuvres à des modèles définis : la recherche d'une nouvelle filiation au sein de l'histoire littéraire pourrait bien plutôt être comprise comme la tentative de nouer un type de rapport nouveau avec l'histoire tout court et l'exposition et le détournement des origines

---

<sup>1528</sup> A. Volodine / J.-C. Millois, « Entretien », art. cit., p. 42 : « Pour ces écrivains que je mets en scène, politique et idéologie sont au cœur de la gestuelle et de la prise de parole. Ce sont des partisans d'un égalitarisme radical, et ce qu'ailleurs on appelle "engagement" s'applique mal à leur cas, parce qu'il s'agit plus d'engagés écrivains que l'inverse. »

<sup>1529</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 129 : « il serait plus juste de dire qu'elle [l'œuvre de Volodine] croise ce que Léonid Heller a défini sous le nom de "procédé SF" : "si une œuvre vise ailleurs que l'événement SF (la rationalisation du fantastique), si elle possède plus qu'une fonction probabiliste, nous ne pouvons parler que de procédé SF à l'intérieur d'un autre genre ou d'un autre livre" (L. Heller, *De la science-fiction soviétique, par-delà le dogme, un univers*). En aucun cas, cette œuvre ne relève d'une rationalisation du fantastique ; en aucun cas, nous n'y lisons de fonction probabiliste. Elle produit un fantastique neuf, que le terme post-exotique désigne. »

<sup>1530</sup> Cette phrase figurait dans un article intitulé « Culture et critique de la société » daté de 1951 et fut repris en 1955 dans le recueil *Prismes* [Trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz. Paris : Payot, 1986, p. 23].

littéraires pourraient se lire comme la métaphore du dévoilement d'un péché originel qui aurait fait sortir l'histoire – et l'histoire littéraire – de ses gonds.

C'est dans une tout autre perspective que s'inscrivent les romanciers d'après-guerre, pour qui l'histoire ne correspond pas au temps lointain des origines, mais bien à une expérience récente, intensément vécue, dont il convient à présent d'examiner quel type de transcription elle a suscité.

## 2. 2 L'histoire, paradigme temporel configurant des romans d'après-guerre ?

Se donnant à lire avant tout comme récits d'une expérience dans et de l'histoire, les romans engagés, on l'a vu, mettent l'accent sur la confrontation du sujet – auteur, narrateur ou personnage – avec celle-ci. On peut donc supposer que cette dernière joue un rôle déterminant dans la composition du texte, non seulement parce qu'elle constitue un thème majeur de l'intrigue, mais parce que c'est autour d'elle que s'organisent tous les autres éléments structurants d'un récit : temps, espace, personnages. C'est dans ce sens que nous avançons l'hypothèse d'une histoire qui ne serait pas seulement, comme d'autres éléments du récit, configurée, mais aussi « configurante ».

Cependant, nous avons vu dans le chapitre précédent que l'ambition des écrivains engagés n'était pas de retracer, dans la perspective scientifique de l'historien, les événements du passé récent, mais plutôt de rendre compte d'une expérience existentielle inédite. Dès lors, on peut penser que les textes du premier *corpus*, s'ils revendiquent et exposent bien un rapport immédiat avec l'histoire, envisagent sa transcription non pas en termes de fidélité aux événements, mais de fidélité à la façon dont ils ont été vécus et perçus. En ce sens, c'est l'histoire en tant que représentation, conception, d'un certain ordre du temps qui pourrait informer l'écriture, et non seulement l'histoire en tant que succession d'événements avérés.

On ne saurait non plus oublier que nos textes sont des romans engagés, qui, comme nous l'avons montré dans la première partie de ce travail, affirment moins qu'ils n'interrogent. Dès lors, si l'engagement consiste à assumer les contradictions du faire (l'histoire ou la politique) et de l'être (écrivain) par un geste (l'écriture) qui les expose et les dépasse à la fois, ne peut-on pas envisager que la représentation de l'histoire qui informe le récit est soumise à la même dialectique ? Autrement dit, que le déchirement de l'écrivain entre souci d'être utile à la société et volonté de préserver son autonomie trouverait un écho

dans la tension entre indexation du récit au temps de l'histoire et sollicitation d'autres paradigmes temporels ? Si l'engagement est moins une certitude qu'un pari, n'est-ce pas l'histoire qui devient alors l'objet de ce pari et, finalement, l'objet même de l'engagement ?

Nous verrons que les œuvres étudiées n'attribuent pas à l'histoire un pouvoir de configuration égal : si le temps de l'histoire semble gouverner la temporalité et l'action même des personnages dans *Le Sursis* et *La Peste*, en revanche il se voit concurrencé par d'autres paradigmes temporels dans *Chronique des pauvres amants*, *Les Hommes et les autres* et *Le Sentier des nids d'araignée*.

### 2.2.1 *Le Sursis* et *La Peste* : des romans informés par le temps de l'histoire

Nous avons vu précédemment que les romans de Sartre et de Camus se donnaient tous deux à lire comme des « chroniques » – de septembre 1938 pour l'un, de l'épidémie de peste à Oran en « 194. » pour l'autre – et que ce terme renvoyait autant à l'intentionnalité historique de dire la réalité du passé qu'à celle de se détacher du discours historiographique, qui cherche à relier les événements selon des liens logiques de cause à effet. La chronique en effet présente les faits dans un ordre chronologique, sans forcément prétendre les expliquer. Or si l'on étudie ce que G. Genette nomme l'« ordre du récit » des deux romans, c'est-à-dire la temporalité de la diégèse<sup>1531</sup>, une constatation s'impose : les événements s'enchaînent selon la logique temporelle de la succession, et non en vertu d'un lien logique d'ordre causal. C'est ainsi que les chapitres du roman sartrien ont pour titre des dates et que les cinq parties de *La Peste* correspondent, comme nous le verrons, aux cinq étapes de l'histoire de l'épidémie, de sa naissance à son extinction.

Autrement dit, la temporalité de ces deux romans n'est pas celle du récit historique, qui inscrit le temps de l'histoire dans le réseau explicatif des causes et des conséquences, mais bien, semble-t-il, celle de l'histoire elle-même, immédiate et contingente. Mais elle n'est pas non plus pour autant celle de la chronique : en effet, la technique du simultanésisme à l'œuvre dans *Le Sursis* introduit de multiples cassures au sein d'un récit que les titres des chapitres présentent comme linéaire et continu. C'est que l'objectif de Sartre est avant tout de rendre compte du saisissement des consciences individuelles par l'histoire qui se confond pour lui, à

---

<sup>1531</sup> G. Genette, *Figures III*, « Discours du récit », « 1. Ordre », p. 77-121.

cette époque, avec la guerre elle-même<sup>1532</sup>. L'avantage certain de la technique du simultanésisme est de rendre palpable à la fois la violence avec laquelle l'histoire, de façon inéluctable, pénètre la conscience de chacun, et la valeur collective de cette appréhension individuelle du temps : prendre conscience de l'histoire, c'est aussi prendre conscience des autres<sup>1533</sup>.

J.-P. Morel a décrit avec précision les différents procédés auxquels l'écrivain a recours pour donner au lecteur l'impression d'un temps – mais aussi d'un espace – qui se déploient sur le mode de la simultanésité. Définissant le dispositif à l'œuvre dans le roman comme un « montage » caractérisé par « l'agencement de plusieurs lignes d'actions, dont le nombre va en augmentant plutôt qu'en diminuant » et le « refus d'un narrateur conventionnel<sup>1534</sup> », le critique relève tout d'abord la présence de « bonds, inattendus et immotivés, d'une ligne d'action à une autre<sup>1535</sup> ». Ainsi, le début du roman présente Milan, l'instituteur de Pravnitz, en Tchécoslovaquie, avec sa femme Anna, attendant avec inquiétude le retour des Allemands des Sudètes, et passe ensuite sans transition à l'entrevue de Chamberlain et Hitler à Godesberg :

- Ce sont des couards, dit Milan, de la sale race d'Allemands. Ils nous léchaient les bottes, il y a deux ans.  
- N'empêche. Tu ne dois pas les provoquer.  
Le vieillard cessa de parler ; sa bouche demeurait entrouverte comme si elle continuait en silence à émettre des avis sur la situation ( 8).

La suite du paragraphe – « il regardait Horace et Neville d'un air interrogateur » – nous apprend que le « vieillard » en question est Chamberlain.

J.-P. Morel indique également trois moyens de compliquer davantage le dispositif du montage : en premier lieu, l'insertion d'une scène dans une autre, très courte, et qui se passe ailleurs. C'est par exemple le cas dans le début du premier chapitre, lorsque vient s'intercaler, au cœur d'une scène décrivant Milan en train de téléphoner pour réclamer du secours contre

---

<sup>1532</sup> Sartre associe histoire et guerre dans la mesure où c'est la guerre qui a été, pour lui comme pour tous ceux de sa génération, l'occasion d'une prise de conscience de son être-dans-l'histoire: « Nous aussi, nous étions des néophytes de l'Histoire, et nous l'avions subie avec répugnance sans comprendre que la guerre de 1940 n'était qu'un mode de l'historicité ni plus ni moins que les années qui l'avaient précédée. » (J.-P. Sartre, « Réponse à Albert Camus » [1952], Cité dans F. Noudelmann, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », art. cit., p. 94).

<sup>1533</sup> *Ibid.*, p. 102-103 : « Le moindre geste résonne à des milliers de kilomètres, car la naissance d'un conflit international instaure l'interdépendance des nations et des hommes. »

<sup>1534</sup> J.-P. Morel, « «Carrefour multiple» : roman et montage dans *Le Sursis* », art. cit., p. 104.

<sup>1535</sup> *Ibid.*, p. 103.

ses futurs assaillants, une phrase de la conversation entre Odette et Mathieu sur la plage de Juan-les-Pins :

- Donnez-moi la préfecture, à Prisečnice. Allô ?  
Son oreille droite entendait un grésillement sec, en zigzag. Son oreille gauche *les* entendait. Odette eut un rire confus : « Je n'ai jamais très bien su où c'était, la Tchécoslovaquie », dit-elle en plongeant ses doigts dans le sable. Au bout d'un moment il y eut un dé clic (10-11).

On notera ici la valeur ironique de cette interpolation qui met en relief l'inconscience où se trouve Odette, symbole d'une nation mais peut-être aussi d'une classe, qui croit encore pouvoir vivre hors de l'histoire. J.-P. Morel signale une autre possibilité de complication : « On renforce un changement de ligne par un changement simultané de narration ; à un moment, l'action saute du sanatorium de Berck à l'école de Pravnitz où Milan et sa femme sont assiégés et, de façon tout aussi soudaine, non seulement le point de vue d'Anna remplace celui de son mari (jusque-là seul utilisé), mais la voix de la jeune femme se substitue à la troisième personne de la narration, et crée, sur deux pages, une rupture très forte<sup>1536</sup>. » Enfin, un dernier effet de simultanéité peut s'obtenir par le regroupement, dans un court paragraphe, de multiples lignes d'actions distinctes. C'est ainsi que le déjeuner du 24 septembre est vécu par chacun et partout sous le double signe de la chaleur et de l'attente de la guerre, et en somme de l'étouffement :

À table ! À table ! ils s'étaient engagés dans le tunnel aveuglant de midi ; dehors, le ciel blanc de chaleur, dehors les rues mortes et blanches, le no man's land, dehors la guerre ; derrière les volets clos, ils cuisaient à l'étouffée, Daniel mit sa serviette sur ses genoux, Hannequin noua sa serviette autour du cou, Brunet prit la serviette en papier sur la table, la froissa et s'essuya les lèvres, Jeannine poussa Charles dans la grande salle à manger presque déserte, aux vitres striées de lueurs crayeuses, et elle lui étala sa serviette sur la poitrine (133).

Comme l'ont suggéré les quelques exemples que nous avons cités, le passage d'une ligne d'action à l'autre se fait non pas en fonction d'un lien causal, mais par le biais de l'analogie. Portant le plus souvent sur un détail, celle-ci peut être insignifiante – on passe de la prostituée Flossie à Daladier parce que tous deux ouvrent un tiroir, de Maud à Mathieu parce qu'ils voyagent dans la même direction, ou plus simplement de Daladier à Charles parce que l'un racle sa chaussure « contre le parquet » et l'autre est « sur le parquet » – ou au contraire hautement symbolique : la nuit du 29 au 30 septembre est réduite à deux actions

---

<sup>1536</sup> *Ibid.*, p. 105.

dont l'une, le « viol » d'Ivich, symbolise l'autre, le démantèlement de la Tchécoslovaquie<sup>1537</sup>. Mais quel que soit son vecteur – un mot, un geste, une musique ou une chanson – et sa valeur, l'analogie est essentiellement d'ordre temporel : ce qui unit l'espace, les personnages et leurs temporalités individuelles, c'est bien le temps de l'horloge, mais en ce qu'il s'identifie, en ces journées déterminantes pour l'avenir de l'Europe, avec le temps de l'histoire. Chaque minute qui passe rapproche les personnages de la guerre, et le simultanésisme a pour effet paradoxal d'unifier les trajectoires individuelles sous un regard unique, celui de l'histoire.

La particularité de celle-ci, dans *Le Sursis*, tient donc au fait qu'elle est plus que le « milieu » des personnages : elle est, comme l'a noté F. Noudelmann, le « personnage principal » du roman, qui « institue le règne d'un ordre universel dont l'individu prend conscience à l'approche de la guerre ». Mais en tant qu'elle « ordonne les discours et régenté les actions<sup>1538</sup> », elle apparaît aussi comme l'organisatrice du récit.

Dans le roman allégorique de Camus, le temps de la peste, qui est aussi celui de la lutte des hommes contre elle, donne sa structure d'ensemble au récit qui se divise en cinq parties, à la manière d'une tragédie, comme l'a noté J. Lévi-Valensi :

La première partie, ou le premier acte, après un prologue qui situe l'action et annonce la chronique, relate l'apparition des rats, décrit la montée de la tension et s'achève sur l'énonciation de l'événement : « Déclarez l'état de peste. Fermez la ville » (64). La deuxième partie, la plus longue du roman, montre l'installation et les progrès de la peste dans la cité désormais fermée sur elle-même, les efforts pour organiser la lutte contre le fléau, le crescendo de la peur, du sentiment d'exil, de la révolte. La peste atteint alors son « sommet » (131 et 155), au cœur de l'été ; la troisième partie [...] ne contient pas la relation d'événements nouveaux et affirme le règne de la peste [...]. La montée de la maladie et de la terreur s'accroît dans la quatrième partie et culmine avec la mort de l'enfant ; cependant, à Noël, la guérison de Grand semble ouvrir une ère nouvelle : la maladie recule. La cinquième partie voit la peste décroître et règle le sort des personnages qui ont survécu jusque-là<sup>1539</sup>.

La structure d'ensemble est ainsi fondée sur le mouvement qui anime la peste : approche, développement, apogée, décline, disparition. Comme dans *Le Sursis*, les

---

<sup>1537</sup> Le terme de « viol » serait sans doute à discuter : de fait, Ivich se donne délibérément au jeune homme, persuadée que, à la veille de la guerre, elle vit les derniers instants de sa vie. C'est un acte désespéré, une violence consentie qui, en tant que telle, correspond assez bien à la situation de la Tchécoslovaquie, contrainte à signer les accords de Munich qui provoqueront son démantèlement.

<sup>1538</sup> F. Noudelmann, art. cit., p. 99.

<sup>1539</sup> J. Lévi-Valensi, *op. cit.*, p. 45-46.



personnages sont « embarqués » dans le cyclone de l'histoire<sup>1540</sup>, mais si dans le roman de Sartre la référence au temps calendaire est encore affichée, en revanche la peste impose sa propre temporalité aux habitants d'Oran et au récit : la « chronique » ne donne de date précise qu'au début du récit, quand le temps est vécu au quotidien, normalement. Mais la découverte des rats et la mort subite du concierge, signes annonciateurs de la peste, marquent une rupture dans l'écoulement monotone des jours, qui se traduit par l'imprécision croissante des repères et la substitution du temps calendaire par la temporalité humaine de la réaction face au fléau : à « la surprise des premiers temps » succède la « panique », puis « la peur, et la réflexion avec elle » (28).

C'est Rieux qui, le premier, associe le fléau à un bouleversement de l'ordre du temps, quand il dit au préfet et à la commission sanitaire, qui s'interrogent sur le nom à donner à l'épidémie : « Ce n'est pas une question de vocabulaire, c'est une question de temps » (52). Autrement dit, il s'agit d'affronter le fléau dans sa réalité concrète, temporelle, et c'est dès lors le temps de l'urgence et de l'action qui s'imposent. Une fois la peste déclarée, elle devient l'unité temporelle : à partir de la deuxième partie, qui coïncide avec le développement du fléau, on compte le temps par « semaine de peste » (« la troisième semaine de peste [...] la cinquième semaine [...] la sixième [...] », [77]), puis par mois : « la fin du premier mois de peste fut assombrie [...] par une recrudescence marquée de l'épidémie » (89).

Cependant, même dans les romans de Sartre et Camus où semble primer le temps de l'histoire qui recouvre le temps monotone de l'horloge, une large place est accordée au temps humain, c'est-à-dire au temps subjectif des personnages. La question se pose alors de voir comment les deux écrivains ont tenté d'inscrire ce que l'on pourrait appeler avec P. Ricœur le « temps mortel » dans un récit fictionnel qui met en scène des événements historiques. On pourrait émettre l'hypothèse que le temps de ces romans – le temps fictionnel – consiste précisément dans la rencontre, ou plus exactement le choc, entre le temps de l'agir et du souffrir, « le temps vif » propre aux personnages et le temps « monumental » imposé par l'histoire<sup>1541</sup>. Loin de se réduire à une simple opposition, il semble que le rapport entre ces deux temps soit celui d'une contamination réciproque, le temps vif se voyant informé par l'histoire et celle-ci n'apparaissant que par le retentissement qu'elle provoque dans le temps des personnages.

---

<sup>1540</sup> Nous envisageons ici exclusivement la peste comme allégorie du nazisme : en ce sens, nous considérons que le temps de la peste peut être associé au temps de l'histoire.

<sup>1541</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction*, chap. 4 « L'expérience temporelle fictive », *op. cit.*, p. 189-286.

Cette contamination est particulièrement visible dans *Le Sursis* : de la même façon que les événements historiques n'apparaissent qu'à travers le filtre de la conscience qui les réfléchit, le temps qui, dans la philosophie sartrienne n'existe pas « en soi », n'est rien d'autre que la façon dont la conscience vit le monde. Dans cette perspective, il est possible de lire *Le Sursis* comme l'histoire du bouleversement qu'a provoqué le temps de l'imminence de la guerre – à la veille des accords de Munich – au sein des temporalités, personnelles, cloisonnées des personnages de *L'Âge de raison*. Comme le note F. Noudelmann, « l'individu d'avant-guerre vivait un temps cyclique, soumis à la circularité de la conscience qui revient toujours sur elle-même : les personnages de *L'Âge de raison* pensent en rond. L'irruption de la guerre les plonge dans un temps qu'ils ne maîtrisent pas [...]. La guerre a eu pour effet de temporaliser les consciences et de leur faire saisir le mouvement de l'histoire<sup>1542</sup> ».

Avant d'avoir pris connaissance de sa mobilisation, Mathieu, en vacances chez son frère à Juan-les-Pins, vit en effet dans l'éternel présent de l'ennui, qui est à la fois répétition du passé et négation de l'avenir :

Dans cinq minutes l'eau froide coulerait sur sa nuque et dans ses yeux, la mousse de savon crépiterait dans ses oreilles, le dentifrice empâterait ses gencives, il n'aurait plus de tendresse pour personne. Des couleurs, des lumières, des sons. Et puis des mots, des mots courtois, des mots sérieux, des mots sincères, des mots drôles, des mots jusqu'au soir. Mathieu... pfft ! Mathieu, c'était un avenir. Il n'y a plus d'avenir (90).

La lecture de l'arrêt de mobilisation ne suscite de fait chez Mathieu ni enthousiasme ni dégoût, mais se présente à lui avant tout comme un événement, c'est-à-dire comme ce qui opère une trouée dans la trame des jours ordinaires, une césure forte dans l'ordre du temps. Parce qu'elle signe l'irruption de la guerre dans l'avenir de Mathieu, la mobilisation a pour effet de bouleverser le rapport de ce dernier au temps, et donc au monde et à lui-même, tant il est vrai que l'homme ne se définit, pour Sartre, qu'en tant que projet, et qu'il n'est de conscience que temporelle :

Il pensa : « ça y est. » Ça y était : cette journée ronde et pleine, qui devait mourir de vieillesse, paisiblement, sur place, elle s'allongeait subitement, en flèche, elle fonçait dans la nuit avec fracas, elle filait dans le noir, dans la fumée, dans les campagnes désertes, à travers un tumulte d'essieux et de bogies et il glissait dedans, comme dans un toboggan, il ne s'arrêterait qu'au bout de la nuit, à Paris, sur le quai de la gare de Lyon. (96)

---

<sup>1542</sup> F. Noudelmann, art. cit., p. 98.

L'image de la flèche est ici essentielle, non seulement parce qu'elle renvoie à la notion d'une intrusion violente du temps de l'histoire dans le temps de la conscience, mais encore parce qu'elle suggère le mouvement irréversible de l'histoire, dont on sait ce qu'il change mais dont on ignore où il mène. Sans doute, la journée de Mathieu a pris une direction. Mais a-t-elle pour autant pris un sens ? Rien n'est moins sûr, et le premier effet de cette reconfiguration du temps n'est pas de donner au personnage un avenir mais de le couper de son passé et du futur qui naissait de lui : « C'est la guerre. Quelque chose qui ne tenait plus à lui que par un fil se détacha, se tassa et retomba en arrière. C'était sa vie ; elle était morte » (97). L'histoire, identifiée à la guerre, a ainsi pour premier effet de dévoiler à Mathieu son être-pour-la-guerre et donc de rejeter comme « inauthentique » toute action ou pensée qui ne se rattacherait pas à lui, c'est-à-dire en fait sa vie elle-même. Privé de son « vieil avenir » et sans encore s'en être fait un « de neuf », n'étant pas encore parvenu à se « choisir » de cette époque, « pour » cette guerre, Mathieu « flotte » dans le présent (100)<sup>1543</sup>.

Roman de l'attente, *Le Sursis* est aussi le roman du renouvellement des attentes et de leurs frustrations : la guerre, pressentie comme probable au début du récit, imminente au milieu et finalement rejetée à la fin, ouvre à chaque individu un avenir nouveau, bouleversant du même coup son passé et son être même. Ainsi en est-il de Philippe, qui voyant dans la guerre l'occasion d'affirmer sa rancune à l'égard de son beau-père officier – il veut désertier – accueille la nouvelle des accords de Munich comme une offense personnelle ; de même, Boris, qui s'imaginait vivre une destinée fulgurante, brutalement interrompue par une mort sur le champ de bataille, est-il renvoyé à la monotonie de son existence quand il apprend qu'il ne se battra pas. La sœur de Boris, Ivich, quitte le domicile familial quand elle apprend que la guerre va éclater, et se rend à Paris pour faire ses adieux à la capitale :

Elle s'arrêta sur le seuil d'une des grandes portes de sortie et contempla religieusement le boulevard de Strasbourg ; il fallait s'en remplir les yeux et ramasser en sa mémoire les arbres, les boutiques closes, les autobus, les rails

---

<sup>1543</sup> On peut, encore une fois, rapprocher le parcours de Mathieu vers l'engagement de celui de Sartre qui, en 1939, se reproche de ne pas avoir compris son être-pour-la guerre : « Je me rends compte que j'étais en totale inauthenticité vis-à-vis [de la guerre]. Je me la masquais et ce que je ne voyais pas c'est que notre époque (18-39) ne tirait son sens de rien d'autre (en son ensemble comme dans ses plus petits détails) que d'un être-pour-la-guerre. Ainsi me semble-t-il que j'ai eu, malgré moi et à mon insu, pendant vingt ans, au plus profond de ma nature un être-pour-la-guerre inauthentique. Qu'aurait-il fallu faire ? Vivre et penser cette guerre à l'horizon, comme la possibilité spécifique de cette époque. Alors j'aurais saisi mon *historicité*, qui était d'être destiné à cette guerre [...]. Ne croyez pas naturellement que ça veut dire que je devais m'y résigner ou l'accepter. Mais seulement la tenir pour mon destin, comprendre qu'en me *choisissant* de cette époque, je me choisissais cette guerre. » (Lettre à S. de Beauvoir, 26 octobre 1938, cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1895-1896)

de tramway, les cafés qui commençaient à s'ouvrir et l'air fumeux du petit matin. Même s'ils lâchaient leurs bombes dans cinq minutes, dans trente secondes, ils ne pourraient pas m'enlever ça. Elle s'assura qu'elle ne laissait rien échapper, même pas la grande affiche Dubo-dubon-dubonnet, sur la gauche et puis, tout à coup, elle fut prise d'une petite frénésie : il fallait qu'elle entrât dans la ville avant qu'*ils* n'arrivent ( 437-438).

Persuadée de vivre les derniers instants de sa vie, Ivich pense qu'il « n'y a plus une minute à perdre » et, décidée à « mourir en [s'] amusant » (438) va dicter sa conduite sur cette nouvelle temporalité de la fin. Elle se rend chez un jeune homme amoureux d'elle qu'elle avait éconduit et se donne à lui, dans un geste sacrificiel et exalté :

La voix monotone [d'un membre de la délégation tchécoslovaque lisant le contenu des accords de Munich] s'élevait dans le silence, au milieu de la ville endormie. Elle butait, elle s'arrêtait, elle repartait impitoyablement, un peu chevrotante et des millions d'Allemands dormaient à perte de vue autour d'elle, pendant qu'elle exposait minutieusement les modalités d'un assassinat historique. La voix suppliante et chuchotante, mon amour, mon désir, j'aime tes seins, j'aime ton odeur, est-ce que tu m'aimes, montaient dans la nuit et les mains, sous son corps brûlant, assassinaient (486).

C'est bien à un double « assassinat historique », auquel on assiste ici, les deux voix narratives accompagnant le meurtre historique d'un pays et le viol d'une jeune fille prisonnière du temps de l'histoire, passé au filtre subjectif de sa conscience.

C'est donc autant par le renvoi à une chronologie affichée (la chronique de septembre 1938) que par le fait qu'elle oriente la conscience de tous les personnages du récit que la temporalité de l'histoire peut être dite configurante. Le futur imaginé enveloppe tout, étouffe tout, il transforme également tout en cauchemar : en voyage au Maroc, Pierre est rattrapé par les photos des blessés de la Grande Guerre, dans lesquelles il lit son avenir (67). L'espace même est déconfiguré/défiguré par le souffle pesant de l'histoire, et à plusieurs reprises les personnages imaginent Paris détruit, le récit multipliant alors les hypotyposes : Ivich, arrivant dans la capitale, a l'impression de rentrer dans un « brasier » – « Tout brûlera, femmes, enfants, vieillards, je périrai dans les flammes » (438) – faisant écho à Mathieu. Celui-ci, regardant l'espace présent depuis l'avenir, est en proie à une véritable hallucination:

Il fixait les yeux sur une plaque de lumière, il se répéta, pour voir : « Paris, boulevard Raspail. » Mais on les avait mobilisés aussi, ces noms de luxe, ils avaient l'air de sortir d'une carte d'état-major ou d'un communiqué. Il ne restait plus rien du boulevard Raspail. [...] Mathieu marchait, la face tournée vers la frontière belge, sur un tronçon de route départementale issu de la

Nationale 14. Il tourna dans la longue voie droite et carrossable qui prolongeait les voies ferrées de la compagnie de l'Ouest, anciennement la rue de Rennes (392).

L'histoire fantasmée métamorphose l'espace, et il est intéressant de noter que, contrairement à ce que l'on observera dans les récits du second *corpus* – et notamment dans *Dora Bruder* – ce n'est pas le passé qui est à l'origine de cette reconfiguration, mais bien l'avenir. En outre, s'il est apocalyptique, cauchemardesque pour Brunet, Mathieu et Ivich, cet avenir n'en est pas moins fascinant, paradoxalement attirant : les personnages semblent en proie à un véritable vertige, redoutant un spectacle dont ils paraissent pourtant subir la force hypnotique. Projeter un avenir de catastrophe est même jubilatoire pour Daniel, personnage luciférien<sup>1544</sup>, et pour Maurice, qui espère que la guerre sera l'occasion de faire enfin la Révolution, la destruction n'étant alors que le prélude à la reconstruction :

Les mitrailleuses prendraient la rue Royale en enfilade, puis elle resterait quelques jours à l'abandon, avec des carreaux cassés, des glaces trouées en étoile, des tables renversées aux terrasses des cafés, parmi les éclats de verre ; des avions tourneraient dans le ciel au-dessus des cadavres. Et puis on enlèverait les morts, on redresserait les tables, on remplacerait les carreaux et la vie reprendrait, des hommes drus avec de fortes nuques rouges, des blousons de cuir et des casquettes repeuplèrent la rue. En Russie, c'était pourtant comme ça (18).

Mais Maurice se reprend vite, bousculé par une vieille dame qui le ramène à la réalité et au présent : « la Révolution n'était qu'un rêve ». Nous reviendrons plus loin sur cette représentation de l'avenir qui, même menaçant, ne cesse d'aspirer les personnages sartriens et qui figure dans le roman comme le temps de l'histoire par excellence. Retenons pour l'instant que celui-ci est vécu par les personnages comme opaque et angoissant, générant un bouleversement d'ordre intellectuel – l'ordre du temps, le rapport à soi et au monde – qui se répercute dans la forme même du récit : si ce dernier trouve en dernière instance son unité dans le regard de l'histoire, on ne saurait oublier que ce regard est « un regard sans regardeur<sup>1545</sup> », une « totalité détotalisée » en termes philosophiques sartriens et que si

---

<sup>1544</sup> *Ibid.*, p. 53 : « il pensa : “Mon Dieu, pourvu qu'il y ait la guerre !” Une foudre sauvage qui ferait éclater cette douceur, qui labourerait horriblement ces campagnes, qui creuserait des champs en entonnoir, qui façonnerait ces terres plates et monotones à l'image d'une mer démontée, la guerre, l'hécatombe des hommes de bonne volonté, le massacre des innocents. Ce ciel pur, ils vont le déchirer de leurs propres mains. Comme ils vont se haïr ! Comme ils vont avoir peur ! Et moi, comme je frétille dans cette mer de haine. » Le personnage de Daniel, seul à se réjouir de la guerre – comme Cottard de la peste dans le roman de Camus – incarne cette « part nocturne du roman » qui, selon M. Contat, est à relier à un thème sartrien récurrent, sur lequel l'écrivain ne s'est jamais expliqué nulle part : « le désir de la guerre » (M. Contat, « Notice du *Sursis* », *op. cit.*, p. 1971).

<sup>1545</sup> M. Contat, « Notice du *Sursis* », *op. cit.*, p. 1964.

l'histoire est bien un « gigantesque polypier » (367) qui englobe tout, elle est aussi incompréhensible, insaisissable et terrifiante pour ceux qui, comme Mathieu, ne parviennent pas à se choisir en elle et pour elle.

De fait, dans son article « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », F. Noudelmann a montré, par le biais d'une analyse précise des isotopies métaphoriques mises en relation avec l'histoire dans l'ensemble du cycle, que celle-ci apparaît avant tout comme une force aliénante, qui constitue un obstacle à la liberté individuelle : associant chacun des sous-ensembles qui constituent l'isotopie de l'histoire – la guerre (ce qui tue), la mobilisation (ce qui requiert) et le train (ce qui emprisonne) – à une métaphore – la Méduse (ce qui statufie), l'Araignée (ce qui capture) et la Banquise (ce qui enserme), le critique conclut à une triple détermination de l'histoire comme « ce qui pétrifie, ce qui attrape et ce qui emporte<sup>1546</sup> ». Mais il rappelle également que, le cycle étant conçu comme un canevas dialectique qui associe le rapport de l'individu à l'histoire et celui du Je à l'Autre<sup>1547</sup>, ce passage par le négatif n'est pas définitif :

[...] le rapport du Je à l'Autre n'est pas un rapport essentiellement aliénant. Il peut être aussi l'apprentissage de la liberté : je peux en effet refuser d'être objet pour autrui en choisissant d'autres possibles que ceux qu'il impose ; « c'est en me jetant vers ses propres possibles, écrit Sartre dans *L'Être et le Néant*, que j'échapperai à la crainte, dans la mesure où je considérerai son objectivité comme inessentielle. » Je détiens la possibilité de retourner son regard sur Autrui et de le constituer à son tour comme objet. Le jugement de l'Autre n'est plus constitutif, mais constitué comme extérieur à la conscience. De même l'individu se soustraira au regard aliénant de l'histoire en se projetant hors d'elle ou en reprenant à son compte certaines de ses possibilités<sup>1548</sup>.

Sans doute l'inachèvement du cycle nous prive-t-il à jamais de ce dépassement du négatif. Mais il n'empêche que la représentation même de l'histoire comme force aspirante vers un avenir laisse entrevoir la possibilité de ce dépassement dans *Le Sursis*, confirmée dans *La Mort dans l'âme* et *Drôle d'amitié*, où peu à peu apparaissent des conduites (Mathieu qui choisit l'insoumission contre les Allemands, Brunet qui organise la Résistance dans les camps de prisonniers) qui peuvent mener vers la libération.

---

<sup>1546</sup> F. Noudelmann, art. cit., p. 102.

<sup>1547</sup> F. Noudelmann appuie cette comparaison sur les propos mêmes de Sartre : « L'Histoire, c'est l'autre [...] elle a l'unité de l'Autre qui contient en soi l'altérité infinie et elle est toujours autre que ce qu'on la dit être, quoiqu'on en dise. Cela est logique puisque l'Histoire c'est l'Histoire des hommes en tant qu'ils sont tous pour chacun, chacun pour tous des autres. » (art.cit., p. 103)

<sup>1548</sup> *Ibid.*

*La Peste* s'ordonne non pas en fonction d'un avenir imminent mais d'un présent qui peu à peu se constitue, au fil du texte, comme l'unique horizon temporel. Le choc entre les personnages et la peste et leurs temporalités respectives ne s'exprime pas, comme dans *Le Sursis*, par une projection dans l'avenir, mais au contraire comme une « installation » dans le présent de la lutte<sup>1549</sup>. Cette différence s'explique bien sûr par le moment de l'action : avant la guerre dans le roman sartrien, au cœur du combat dans celui camusien. Mais ce moment relève bien d'un choix personnel des auteurs et il n'est pas indifférent, comme nous le verrons plus loin, que l'un traite du chemin qui mène à l'engagement et l'autre de l'engagement en train de se faire. En outre, rien n'empêchait théoriquement Camus d'insuffler au présent de la lutte l'espoir de la victoire à venir. Or il n'en est rien, et ce n'est pas le moindre des paradoxes de l'œuvre que de montrer des combattants qui non seulement se battent au jour le jour, mais envisagent leur action comme une « interminable défaite », ne pouvant déboucher que sur des victoires toujours « provisoires » (121).

« Prisonniers » de la peste (71)<sup>1550</sup>, les personnages le sont dans le sens où celle-ci les enferme dans un temps et un espace qui lui sont propres. L'espace, d'abord : Oran, « ville bâtie en escargot sur son plateau, à peine ouverte sur la mer » (36), ferme ses murs quand l'état de peste est déclaré à la fin de la première partie. On ne peut alors que choisir entre l'adaptation et le désir d'évasion : « alors que les uns continuaient leur petite vie et s'adaptaient à la claustration, pour d'autres, au contraire, leur seule idée fut dès lors de s'évader de cette prison » (96). Or toute tentative d'évasion est vouée à l'échec, comme le prouvent exemplairement Rambert et Paneloux. Peter Cryle a bien montré que le dynamisme initial des deux personnages était impuissant face à la force de la peste qui est une force d'inertie, statique, et qui ajoute à l'enfermement spatial l'enfermement temporel : l'acharnement même de Rambert à vouloir sortir de la ville « le condamne à recommencer sans cesse des tentatives d'évasion, de sorte qu'à force de recommencer il tombe dans une certaine routine. Comme les Oranais qui, sans trouver d'« issue », « tourn[ent] en rond dans leur ville morne » (70), il est pris dans un mouvement continu<sup>1551</sup> ».

---

<sup>1549</sup> Nous empruntons ce terme à P. Cryle, « Espace et éthique dans *La Peste* », *Roman 20-50*, n°2, décembre 1986 [p. 47-56], p. 49.

<sup>1550</sup> On sait que Camus avait, au début de la rédaction de son roman, envisagé comme titre « Les Prisonniers » (A. Camus, « Carnets IV (janvier 1942-septembre 1945) », *op. cit.*, p. 959).

<sup>1551</sup> P. Cryle, art. cit., p. 49.

On ne sort pas de l'espace ni du temps de la peste qui, comme la guerre du *Sursis*, est partout. Rambert, ayant durement éprouvé les limites de sa prison, finira par décider d'y rester, accomplissant ce geste que Mathieu est incapable de faire à la fin du deuxième tome des *Chemins de la liberté* : prendre place dans son présent, en l'occurrence celui de la lutte, et rejoindre les formations sanitaires créées par Rieux et Tarrou. Paneloux, lui, avait tenté d'échapper à la peste en transformant, à l'occasion de son premier prêche qui associait la peste à un châtement divin, l'espace clos de la prison en un « lieu sacré » : « Si la dispersion et la dissipation sont impossibles, semble-t-il croire, Oran pourra devenir, dans sa souffrance même, le lieu d'une haute conscience spirituelle. [...] La fermeture horizontale [...] fera apparaître la dimension verticale<sup>1552</sup> », note P. Cryle. Or le prêtre va être lui aussi vaincu par l'ordre horizontal de la peste, qui « pèse » de plus en plus sur ses victimes – « on se sentait un peu prisonniers du ciel » (36) – et il finira par reconnaître le pouvoir du fléau en se mettant en quelque sorte à son niveau, ce qui est aussi une manière de se donner les armes pour le vaincre : « Nous étions ainsi », dit Rieux, « sous les murailles de la peste et c'est à leur ombre mortelle qu'il nous fallait trouver notre bénéfice. Le père Paneloux lui-même refusait de se donner des avantages faciles qui lui permirent d'escalader le mur » (203). Pour Paneloux comme pour Rambert, s'adapter à l'espace de la peste signifie s'adapter à son temps. Le journaliste, attaché au passé et à l'avenir par le biais de l'amour qu'il porte à une femme connue et désirée, et le prêtre, qui s'inscrit dans le temps inhumain fixé par Dieu, finiront par s'installer dans une éternité qui n'est ni celle de l'amour ni celle de la transcendance, mais le temps immobile et répétitif de la peste. La peste, résume Rambert, « ça consiste à recommencer » (149).

De fait, si l'événement historique est bien celui qui ouvre une brèche dans l'ordre du temps, cette brèche n'a rien de spectaculaire, contrairement à ce que Sartre donne à lire dans *Le Sursis* :

C'est que rien n'est moins spectaculaire qu'un fléau et, par leur durée même, les grands malheurs sont monotones. Dans le souvenir de ceux qui les ont vécues, les journées terribles de la peste n'apparaissaient pas comme de grandes flammes somptueuses et cruelles, mais plutôt comme un interminable piétinement qui écrasait tout sur son passage. Non, la peste n'avait rien à voir avec les grandes images exaltantes qui avaient poursuivi

---

<sup>1552</sup> *Ibid.*



le docteur Rieux au début de l'épidémie. Elle était d'abord une administration prudente et impeccable, au bon fonctionnement<sup>1553</sup> (166).

Coupant la ville du reste du monde, la peste installe les habitants dans le « long temps de l'exil » (67) et ceux qui souffrent le plus sont ceux qui ont été séparés subitement d'un être cher : « Oui, c'était bien le sentiment de l'exil que ce creux que nous portions constamment en nous, cette émotion précise, le désir déraisonnable de revenir en arrière ou au contraire de presser la marche du temps, ces flèches brûlantes de la mémoire » (71). Mais ici encore, la peste fait son œuvre, endormissant les passions sous le joug de l'habitude :

Et alors qu'ils avaient [les habitants d'Oran] tendance à se plaindre, les premières semaines, de n'avoir plus affaire qu'à des ombres dans les choses de leur amour, ils s'aperçurent par la suite que ces ombres pouvaient encore devenir plus décharnées, en perdant jusqu'aux infimes couleurs que leur gardait le souvenir. Tout au bout de ce long temps de séparation, ils n'imaginaient plus cette intimité qui avait été la leur, ni comment avait pu vivre près d'eux un être sur lequel, à tout moment, ils pouvaient poser la main. De ce point de vue, ils étaient entrés dans l'ordre même de la peste, d'autant plus efficace qu'il était médiocre. Personne, chez nous, n'avait plus de grands sentiments. Mais tout le monde éprouvait des sentiments monotones (166-167).

La peste a définitivement régné lorsqu'elle est parvenue à recouvrir le passé de la mémoire et l'avenir du désir par un présent qui occupe tout et à installer les « séparés » dans le temps d'un exil devenu routine :

Tout le monde était modeste. Pour la première fois, les séparés n'avaient de répugnance à parler de l'absent, à prendre le langage de tous, à examiner leur séparation sous le même angle que les statistiques de l'épidémie. Alors que, jusque-là, ils avaient soustrait farouchement leur souffrance au malheur collectif, ils acceptaient maintenant la confusion. Sans mémoire et sans espoir, ils s'installaient dans le présent. À la vérité, tout leur devenait présent. Il faut bien le dire, la peste avait enlevé à tous le pouvoir de l'amour et même de l'amitié. Car l'amour demande un peu d'avenir, et il n'y avait pour nous que des instants (166-168).

Ce passage met l'accent sur une autre conséquence de la peste, qui ne concerne plus seulement l'enfermement spatial ou temporel, mais la dimension collective de l'expérience. La peste, comme la guerre une fois encore, unifie les destins, et le narrateur le souligne à

---

<sup>1553</sup> Il est à noter que les « images exaltantes » du docteur Rieux au début du récit ne sont pas sans rappeler les rêveries fantasmagiques des personnages du roman sartrien, comme s'il s'agissait là d'une attitude naturelle de l'homme avant qu'il ne fasse véritablement l'expérience de l'événement, ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse formulée plus haut d'un décalage, entre les deux romans, concernant le temps même de l'engagement (l'« avant » pour Sartre, le « pendant » pour Camus).

plusieurs reprises – « À partir de ce moment, [...] la peste fut notre affaire à tous » (67) ; « la peste apparut réellement pour ce qu'elle était, c'est-à-dire l'affaire de tous » (125). Il y a donc une collectivité de fait, imposée par « cette histoire », qui se définit dans un premier temps par la négative : « il n'y avait plus de destins individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous » (155). Même un « sentiment aussi individuel que celui de la séparation d'avec un être aimé » devient collectif, et c'est « tout un peuple » qui souffre de l'exil (67). Sans doute, le chroniqueur individualise-t-il certains personnages – lui-même, Tarrou, Grand, Rambert, Cottard, Paneloux, le juge Othon, le docteur Castel – et trace les grandes lignes d'un parcours propre à chacun : Tarrou est le seul personnage doté d'un passé un peu développé, qu'il révèle au docteur Rieux dans la quatrième partie, et Rambert et Paneloux, notamment, évoluent considérablement du début à la fin du roman, suivant une évolution qui n'est pas sans rappeler, comme nous l'avons mentionné dans la première partie de cette étude, celle de l'apprentissage exemplaire. Néanmoins, aucune des histoires personnelles des personnages ne parvient, pour reprendre l'expression de Barthes, à « s'enfler jusqu'à l'intrigue<sup>1554</sup> ». Pas plus que dans *Le Sursis*, les cloisons individuelles ne tiennent face au cyclone de l'événement – « les tours d'ivoire sont tombées », note Camus dans ses *Carnets* au sujet de la guerre<sup>1555</sup> – et l'étude des différentes versions du roman camusien montre bien comment l'auteur a peu à peu effacé tous les éléments qui tendaient à privilégier un personnage par rapport aux autres.

Comme le note en effet Marie-Thérèse Blondeau, le « passage de la première [achevée début 1943] à la deuxième version [définitive] se fera sur le partage entre individuel et collectif : pour donner à son récit le vrai visage d'une chronique, Camus va gommer tout ce qui est trop individuel, et le premier à en pâtir sera Stephan<sup>1556</sup> ». Philippe Stephan, professeur de lettres, était un personnage clé de la première version, auquel Camus avait donné beaucoup de lui-même, notamment en ce qui concerne son enfance pauvre : ce « professeur sentimental » – c'est l'expression de Camus<sup>1557</sup> – traversait, au cœur même de la peste, une « crise personnelle » le menant jusqu'à une tentative de suicide. Un personnage « malheureux, trop sentimental et trop introverti », note M.-T. Blondeau, « pour évoluer durablement sur

<sup>1554</sup> R. Barthes, « *La Peste*. Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? » [1955], *op. cit.*, p. 541.

<sup>1555</sup> A. Camus, « *Carnets 1935-1948 : Cahier III* (avril 1939-février 1942) », dans *Œuvres complètes, II*, *op. cit.* [p. 878-937], p. 888.

<sup>1556</sup> M.-T. Blondeau, « Notice de *La Peste* », *op. cit.*, p. 1145.

<sup>1557</sup> L'expression apparaît dans les brouillons de Camus, *ibid.*, p. 1146.

fond de peste<sup>1558</sup> ». Mais en disparaissant d'une version à l'autre, Stephan lègue certains de ses traits à d'autres personnages : il offrira au fils Othon son prénom, sa tentative de suicide à Cottard, et à Grand sa femme volage, le « courage de ses bons sentiments » et une tendance à être « tâtilon sur le choix des mots »<sup>1559</sup>.

Si la perte de l'individualité, de l'identité est une conséquence de l'entreprise de déshumanisation de la peste, elle est la cause, sur le plan du récit, de l'intégration de toute intrigue personnelle dans l'intrigue collective. C'est bien d'intégration, ou de résorption, et non de dissolution qu'il s'agit, dans la mesure où, au sein de la collectivité créée par l'événement, se construit une communauté qui revendique comme priorité absolue la nécessité de lutter contre le fléau. Les motivations individuelles ne sont pas tuées, mais mises au service du combat commun.

Il semble donc que, dans le roman de Camus comme dans celui de Sartre, le temps, l'espace, les personnages soient unifiés par l'événement que, pour l'instant, nous qualifierons d'historique, prenant à la lettre l'épigraphe de *La Peste* qui nous invite à une lecture allégorique du récit<sup>1560</sup>. L'histoire, en ce sens, serait aussi bien configurée que configurante, objet et organisatrice de l'intrigue. Néanmoins, une distinction s'est imposée au cours de notre analyse concernant la temporalité même de cette histoire configurante : si pour Sartre l'histoire se vit au présent en tant que projection du futur, en revanche pour Camus c'est le présent comme absolu, un présent éternel et englobant, qui domine. Les personnages sartriens sont comme aspirés par un avenir qui les fascine et les terrifie à la fois, tandis que les personnages camusiens sont prisonniers du temps, immobile parce que répétitif, de la peste. C'est que *Le Sursis*, « roman des libertés mutilées<sup>1561</sup> » selon son auteur, est sans doute moins un roman engagé que le roman de l'engagement : l'heure n'est pas encore au combat, comme dans le récit camusien, mais au recensement des forces. Nous verrons dans le dernier chapitre de cette partie quelles conclusions tirer de cet écart, qui n'est sans doute pas sans rapport avec la conception que chacun des deux écrivains a de l'histoire et de la place de l'homme en son sein, ou plutôt (c'est toute la question qui opposera plus tard Sartre et Camus) de la place de l'histoire dans la vie de l'homme. Il n'est pas dit en effet que le roman qui semble privilégier

---

<sup>1558</sup> *Ibid.*, p. 1147-48.

<sup>1559</sup> *Ibid.*, p. 1148.

<sup>1560</sup> *P* : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas » (Daniel Defoe).

<sup>1561</sup> Voir p. 108 de notre travail.

l'acception de l'histoire comme force aliénante, *Le Sursis*, soit celui qui témoigne le moins d'une confiance dans la capacité de l'homme d'agir dans et sur l'histoire.

### 2.2.2 *Les Hommes et les autres, Chroniques des pauvres amants et Le Sentier des nids d'araignée* : les résistances au temps de l'histoire

Si le temps de l'histoire – qui n'est pourtant pas tout à fait le même dans les deux romans – semble gouverner la temporalité et l'action même des personnages dans *Le Sursis* et *La Peste*, en revanche il paraît concurrencé par d'autres paradigmes temporels dans *Les Hommes et les autres, Chroniques des pauvres amants* et *Le Sentier des nids d'araignée* : le contexte historique, absolument reconnaissable mais volontairement vague et donné comme toile de fond aux aventures fabuleuses de Pino dans *Le Sentier des nids d'araignée*, s'inscrit dans le temps long des chroniques florentines dans le roman pratolinien et se trouve confronté, dans *Les Hommes et les autres*, au temps subjectif et poétique de l'enfance d'une part, au temps universel de la réflexion morale et métaphysique sur le mal d'autre part.

*Chronique des pauvres amants*, on l'a vu, est la chronique d'un quartier de Florence entre mai 1925 et septembre 1928. L'héroïne de cette chronique n'est pas l'histoire, ni même l'histoire telle qu'elle surgit dans la conscience des individus, l'historicité, comme dans *Le Sursis* : c'est la Via del Corno elle-même et telle qu'en elle-même l'éternité la change, pourrait-on dire. Telle était bien l'intention de l'écrivain<sup>1562</sup> et telle fut la lecture qu'en firent ses contemporains et notamment la commission qui attribua le prix « Libera Stampa » au roman en 1946 : « C'est l'histoire d'une misérable rue populaire de Florence sur fond de passion et de lutte politique dans les années 1925, c'est une œuvre profondément citoyenne où à chaque instant agit l'ancienne et humaine tradition de la ville<sup>1563</sup> ».

Si Pratolini concentre l'essentiel de l'action du roman entre mai 1925 et été 1926, c'est-à-dire à une période historiquement déterminante, qui correspond à la « seconde vague » du fascisme et à la consolidation du régime, il prend également soin d'inscrire ce moment

---

<sup>1562</sup> V. Pratolini présente en ces termes le roman qu'il est en train d'écrire dans une lettre à Alessandro Parronchi, datée du 28 décembre 1945 : « Protagoniste : une rue. Quelle rue ? Via del Corno » (notre traduction de V. Pratolini, *Romanzi*, « Note e notizie su *Cronache di poveri amanti* », *op. cit.*, p. 1470 : « Protagonista : una strada. Quale strada ? Via del Corno. »).

<sup>1563</sup> Cité par F. P. Memmo, *ibid.*, p. 1473.

dans une temporalité plus large ou, plus exactement, dans un ensemble de temporalités dont l'histoire politique ne constituerait qu'un niveau parmi d'autres.

On peut tout d'abord relever la présence du temps de la tradition, qui explique aussi bien le nom des quartiers de Florence et des rues, la signification des fêtes qui scandent le temps calendaire, que le caractère même des habitants : « La Via del Corno existait avant Dante et elle doit son nom à tout autre chose que vous supposez. Elle le tient d'un sire qui possédait toutes les maisons<sup>1564</sup> » (255). Le narrateur ne manque pas d'informer le lecteur des origines des fêtes et cérémonies qui rythment la vie des « Cornacchiai » : la fête de la Madone, le 6 septembre, qui donne lieu à la « *Scampanata* », sorte de « débordement carnavalesque hors-saison<sup>1565</sup> » (180), où l'on prend pour cible de moqueries des personnes du quartier, dont on promène les mannequins dans les rues. Cette tradition, qui remonte à l'époque des Médicis, est respectée avec ferveur par les « Cornacchiai », et le narrateur décrit la part prise par chacun de ses personnages en 1925. Il décrit ensuite minutieusement les foires du Carême, et notamment celle de Santa Croce, qui est la foire des « Cornacchiai » – « y manquer serait un déshonneur<sup>1566</sup> » (314) – et la célèbre fête du char qui a lieu à Pâques dans la capitale toscane. Ces fêtes collectives sont pour le narrateur l'occasion de rassembler ses personnages dans un point spatio-temporel précis, et de faire en quelque sorte un bilan de leur situation à cet instant. Elles servent aussi de point de repère aux personnages eux-mêmes, qui se remémorent les fêtes passées comme autant de dates importantes dans l'histoire de leur quartier.

Notons également que le narrateur renvoie souvent au tempérament frondeur, multiséculaire, des Florentins, et notamment du petit peuple, pour expliquer leurs faits et gestes, quand bien même ceux-ci s'inscriraient dans une situation historique conjoncturelle. C'est ainsi que l'opposition entre fascistes et antifascistes est associée à la longue tradition des guerres civiles qui ont déchiré Florence depuis le Moyen-Âge, comme le montre ce passage qui suit immédiatement la mort de Maciste, tué par les fascistes :

Si Gramsci n'est pas là pour vous le dire, vous pouvez demander au Palazzo Vecchio, à un pas de là, combien de fois la cloche guerrière a battu le rappel

---

<sup>1564</sup> CPA, p. 295 : « *Via del Corno esisteva prima che Dante nascesse, e prende nome non da quel che credete, ma da un "messere" appunto, che possedeva tutte le sue case.* » C'est à l'expression familière italienne, « porter les cornes » – être trompé par son/sa conjoint(e) – que renvoie le narrateur.

<sup>1565</sup> *Ibid.*, p. 204 : « *una chiassata carnavalesca fuori stagione* ».

<sup>1566</sup> *Ibid.*, p. 372 : « *mancarvi sarebbe un disonore.* »

de la population de la vieille cité. [...] Les bandes des Ciompi, disent les chroniques, sortirent de ces ruelles entre le Palazzo Vecchio et l'Amphithéâtre où les Médicis mettaient leur gloire et leurs délices à ressusciter l'antiquité en élevant des lions à qui ils offraient des chevaux et des chiens en guise de chrétiens. Les chrétiens, ils les utilisaient pour tisser la soie. Pensez-vous qu'il y ait quelque chose de changé ? Et il est permis d'avoir un instant d'égarément quand les armes du chef de police dégouttent encore du sang des nôtres et que le plus cher de nos camarades est resté les bras en croix sous l'abside de San Lorenzo<sup>1567</sup> (255).

C'est moins la lutte des classes que la lutte pluriséculaire entre puissants et petit peuple (et non pas des prolétaires) qui se (re)joue en 1925, à laquelle vient se greffer la donne nouvelle du fascisme qui, comme on l'a dit dans la première partie, est présentée aussi comme un rapport de forces entre bourgeoisie et petit peuple. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre l'association implicite de Maciste, le maréchal-ferrant communiste, à un des *Ciompi*, ces travailleurs de la laine qui, en 1378, se révoltèrent contre le peuple « gras » de Florence. L'histoire du fascisme s'inscrit dans donc l'histoire plus large de la capitale toscane et l'on pourrait ajouter que la référence insistante à Dante<sup>1568</sup> est une façon de suggérer que le milieu des années 1920 ne diffère guère de l'époque du poète, marquée par les luttes intestines entre Guelfes et Gibelins<sup>1569</sup>.

Ce que Pratolini suggère dans le roman, il le dit explicitement dans un article publié dans *Les Temps Modernes* en 1947, intitulé « Florence 1947 », où il tente d'expliquer le fascisme aux lecteurs français. Pour comprendre pourquoi « Florence a été l'une des villes les plus fascistes d'Italie », dit-il, « les méthodes traditionnelles ne suffisent pas » et « le marxisme même n'y suffit que jusqu'à un certain point<sup>1570</sup> ». Il propose donc de se tourner vers « le caractère, le tempérament, la nature des Florentins », et notamment vers « leur amour irréductible des factions, à leur esprit inné de parti » : « Guelfes et Gibelins, blancs et noirs, "peuple repu" et "peuple menu", ils se sont étripés entre eux pendant quatre cents ans<sup>1571</sup>. »

---

<sup>1567</sup> *Ibid.*, p. 295-296 : « *Se non fosse Gramsci che lo ricorda, potreste chiederlo a Palazzo Vecchio, qui a un passo, quante volte la martinella ha riscosso dal torpore la gente della prima cerchia. [...] E le schiere dei Ciompi, dicono le chronache, uscirono da questi vicoli, dalle straducole fra il Palazzo et l'Anfiteatro, ove i Medici si dilettavano, ressucitando l'antico com'era loro gloria, ad allevare leoni e ad aizzarli offrendogli e cavalli e mastini in luogo di cristiani. Dei cristiani si servivono per tessare la seta. È cambiato forse qualcosa ? Ed è permesso aver un'istante di smarrimento, mentre le lance del Bargello grondano ancora del nostre sangue, e il compagno più caro è rimasto le braccia in croce, sotto l'abside di San Lorenzo.* »

<sup>1568</sup> On a vu que le cordonnier Staderini est le « Duca » du narrateur, comme Virgile pour le narrateur de *La Divine comédie*. Ajoutons que ce dernier récite *L'Enfer* en réparant des souliers (p. 408).

<sup>1569</sup> Dans les derniers siècles du Moyen-Âge, Florence fut le théâtre d'affrontements violents entre les Guelfes, partisans de la suprématie du pape et d'un régime démocratique, et les Gibelins, partisans de l'Empereur germanique.

<sup>1570</sup> V. Pratolini, « Florence 1947 », *Les Temps Modernes*, n° 23-24 « Spécial Italie », août-septembre 1947 [p. 471-487], p. 472.

<sup>1571</sup> *Ibid.*

Sans doute convient-il de reproduire ce passage où Pratolini explicite l'inscription du temps conjoncturel du fascisme sur le temps long de l'histoire florentine qui informe son roman :

[...] la lutte politique entre fascisme et antifascisme, dans les années qui vont de 1919 à 1925, assumait immédiatement un aspect de « lutte de partis », la rue y joua tout de suite son rôle, avec les embuscades, les assassinats, les tortures, les farces : avec toutes les manifestations de cet instinct barbare qui explose sourdement chez les peuples usés par une extrême civilisation. À Florence, le fascisme s'imposa de la même manière que s'étaient imposés les Guelfes : par l'élimination physique de l'adversaire, par la terreur. Après des siècles de servitude débonnaire, les Florentins avaient retrouvé le sang de jadis<sup>1572</sup>.

On se rappellera que le roman décrit dans les premières pages l'embuscade tendue par les fascistes à Maciste, en 1922, et que la Via del Corno est le théâtre d'un affrontement larvé (de fait, Maciste, meurt hors de la Via del Corno) entre les fascistes (Carlino, Osvaldo) et le reste de la rue, qui dévoile plus ou moins explicitement son antifascisme au fil du récit.

Si le temps de la tradition se décline donc dans le roman de deux façons (temps des fêtes et temps de l'histoire violente de la ville) il ne peut se dissocier d'une autre temporalité, qui elle aussi contribue à gommer la spécificité du moment historique : il s'agit du temps de la nature humaine elle-même, marqué par la naissance, l'épanouissement, le déclin, la mort. C'est en ce sens que la Via del Corno acquiert une dimension universelle, soulignée dès le début du roman : « La Via del Corno est un coin du Monde. L'histoire est une vieille histoire : c'est la grand-mère de Bruno qui meurt et quelques jours plus tard la naissance de la fille de Liliana ; quelques jours avant l'arrestation de Giulio, Bianca s'était fiancée avec Mario. Madame renaît et Nesi se dessèche<sup>1573</sup> » (103). Ce temps de la nature humaine est aussi plus précisément, dans la perspective pratolinienne, celui du « cœur » et, plus largement, celui des « passions » : c'est en homme de « cœur », et non de raison – raison idéologique en l'occurrence – que Maciste agit dans l'histoire politique, et l'on constate que c'est aussi en recourant à une analyse, de facture classique et moraliste, du « caractère » des personnages que le narrateur explique l'enrôlement de Carlino et Osvaldo dans les Brigades noires.

---

<sup>1572</sup> *Ibid.*, p. 473-474.

<sup>1573</sup> CPA, p. 110 : « *Via del Corno è un angolo della Terra. Antica è la storia : morì la nonna di Bruno e nacque la bambina di Liliana ; alcune sere prima dell'arresto di Giulio, Bianca si era fidanzata con Mario. La Signora è rifiorita e il Nesi è appassito.* »

La consolidation du fascisme dans les années 1925-1926 s'inscrit donc dans une temporalité multiple, l'histoire politique ne constituant qu'un des niveaux temporels qui s'entrecroisent dans la chronique, explicitement rattaché aux autres, le temps de la tradition et le temps du cœur humain. De la même façon, elle ne représente qu'une des lignes d'action du roman, le titre même du roman mettant plutôt l'accent sur les histoires d'amour des « pauvres amants ». Sans doute, beaucoup d'entre elles sont liées au contexte historique – Ugo et Gesuina, Mario et Milena partagent non seulement des sentiments amoureux, mais encore les valeurs communistes – mais, comme nous l'avons indiqué, certaines aventures sentimentales sont totalement étrangères à l'histoire, notamment celles en ce qui concerne Aurora et Bianca. Pratolini avoue la peine qu'il a à résumer son roman dans une lettre à Alessandro Parronchi datée du 18 février 1948 :

Je ne te raconterai pas l'intrigue, même dans ses points principaux. Cela me serait du reste difficile, comme je te l'ai dit, parce que c'est tout une rue qui bouge, c'est un roman choral où il n'y a pas de personnage saillant, mais où chacun, même l'anonyme, a son juste relief, comme c'est le cas dans la vie, où la vie de l'anonyme et celle de l'homme illustre sont pleines des mêmes heures, seulement employées différemment. Il va sans dire que certains personnages entrent avec plus de violence dans le drame que d'autres et que leur histoire demande donc un développement plus long. Néanmoins c'est la rue, ou, devrais-je dire plutôt la Vie, ou le Temps, le réel protagoniste<sup>1574</sup>.

Sans doute, Pratolini prêtait-il ici le flanc à une des critiques majeures qui lui fut adressée par la critique de gauche – celle des années 1960, rappelons-le, notamment par le biais d'A. Asor Rosa<sup>1575</sup> : sa tendance à verser dans le vitalisme. Mais il n'empêche que l'expression qu'il employait, « le drame », peut avoir une résonance historique, et nul doute que les personnages d'importance dont il parlait sont autant, par exemple, les « Anges gardiens » à l'abri de l'histoire, que Maciste, Ugo, Osvaldo et Carlino, dont la trajectoire personnelle rencontre, comme l'ensemble des personnages du *Sursis* et de *La Peste*, la grande Histoire. Dans ce roman choral, certaines voix sont clairement ancrées dans l'actualité du temps, et l'on pourrait même dire que le chœur, au fil du récit, s'historicise peu à peu, contrairement à ce qu'ont voulu lire certains critiques.

---

<sup>1574</sup> Notre traduction de V. Pratolini, *Romanzi*, « Note e notizie sui testi. *Cronache di poveri amanti* », *op. cit.*, p. 1473. « Non ti racconterò la trama nemmeno per i sommi capi. Mi sarebbe del resto difficile, come ti dissi, perché è tutta una strada che si muove, è un romanzo-coro, in cui non vi sono protagonisti di spicco, ma ciascuno, anche il più oscuro, ha il suo giusto rilievo, così come nella realtà in cui la vita dell'oscuro e quella dell'illustrissimo sono piene delle stesse ore, soltanto diversamente impiegate. "Va sans dire" che certi personaggi entrano con più violenza nel dramma che non altri e quindi la loro storia richiede un maggior numero di pagine. Comunque è la strada, o meglio vorrei dire la Vita, o il Tempo, il vero protagonista. »

<sup>1575</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, *op. cit.* Nous renvoyons, pour le détail des critiques adressées par Asor Rosa à Pratolini, à la Première partie de notre travail, p. 128-129.



En effet, au début du roman, la Via del Corno apparaît comme un espace clos, presque refermé sur lui-même et comme à l'écart de l'histoire : « La Via del Corno a cinquante mètres de long et cinq de large. Elle n'a pas de trottoirs ; elle débouche à ses deux extrémités Via dei Leoni et del Perlascio ; elle est comme bloquée entre deux toiles de fond : une île, une oasis, soustraite à tout trafic, à toute curiosité<sup>1576</sup> » (19). Mais le narrateur ajoute aussitôt qu'elle n'est qu'à « quelques mètres du Palazzo Vecchio qui l'écrase de sa masse<sup>1577</sup> » (19) : l'histoire, et son poids oppressant, n'est pas loin. Pourtant, à ce moment du récit, les événements politiques n'ont pas plus de relief que d'autres. Si la première date mentionnée est celle de l'embuscade tendue par les fascistes à Maciste, un matin de mars 1922, la seconde est celle des intempéries de novembre 1923 qui ont bouché les égouts de la rue : le narrateur présente ces événements comme d'égale importance, propres à donner au lecteur une image vivante de la rue, héroïne de son récit. Le grand événement qui agite celle-ci pendant la première partie du roman est du reste un trafic d'argenterie qui implique plusieurs de ses habitants, autrement dit une histoire banale et excitante à la fois pour ce quartier où vit une population interlope et avide de commérages.

Néanmoins, l'histoire cogne à la porte de la Via del Corno, et avec violence, dès lors qu'Alfredo, le jeune époux de Milena, est agressé par des fascistes pour avoir refusé de payer sa cotisation au « Fascio ». Mais là encore, cet événement est en quelque sorte absorbé par la chronique de quartier, ne constituant qu'un des trois événements du premier jour d'une semaine que Staderini a qualifié de « fatidique » : « La semaine fatidique s'ouvrit le lundi avec la réconciliation des époux Carresi. Elle continua dans l'après-midi avec le soufflet de Maciste à Ugo et se termina pour son premier jour avec l'agression d'Alfredo<sup>1578</sup> » (118). Mais c'est sans aucun doute la « Nuit de l'Apocalypse » qui signe l'entrée de l'histoire dans la Via del Corno, en provoquant la mort d'une de ses figures emblématiques. Rappelons que cette expression, « la nuit de l'Apocalypse », a été inventée par Staderini, qui intègre ainsi à l'histoire de la rue un événement historique qui la dépasse en lui donnant un nom. On remarquera cependant que la mort de Maciste a lieu hors de la rue, tout comme les événements politiques importants : si l'histoire s'immisce, par intermittence, dans la Via del

---

<sup>1576</sup> CPA, p. 10 : « *Via del Corno è lunga cinquanta metri e larga cinque ; è senza marciapiedi. Confina ai due capi con via dei Leoni e via del Parlascio, chiusa come fra due fondali : un'isola, un'oasi nella foresta, esclusa dal traffico e dalle curiosità.* »

<sup>1577</sup> *Ibid.*, 11 : « *È, tuttavia, a pochi metri da Palazzo Vecchio...* »

<sup>1578</sup> *Ibid.*, p. 126 : « *La settimana fatidica si era aperta il lunedì mattina con il litigio e susseguente conciliazione dei coniugi Carresi. Era continuata nel pomeriggio con lo schiaffo di Maciste ad Ugo, e si era conclusa, nella prima giornata, con l'aggressione subita da Alfredo.* »

Corno, c'est en appelant ses habitants hors de son périmètre. Du reste, la plupart des personnages dotés d'une conscience politique quittent le quartier, après la mort de Maciste : Osvaldo va habiter dans l'hôtel Cervia, qui n'est pas loin, Ugo et Gesuina déménageront, comme Mario et Milena à la fin du récit.

L'histoire n'atteint le quartier que par le biais des personnages qui en incarnent les forces en opposition, et, en ce sens, le passage qui montre comment le fascisme (Carlino) s'impose par la violence dans la vie quotidienne des « Cornacchiai » (Otello) est emblématique de la façon dont la grande Histoire pénètre dans la rue. On notera aussi l'ironie du narrateur qui, faisant passer le terme « coq » du sens figuré au sens propre, tourne en dérision la propagande fasciste :

« La normalité retourne en Italie », dit un titre qui résume l'opinion du monde. Une normalité qui se fonde désormais sur l'application des lois d'exception dont avait parlé Tribaudo. Chevauchant un cheval pie, une grande plume à son béret noir, Il [Mussolini] se promène cependant sur le Cours dans la capitale. « Les représentants de la nouvelle aristocratie révolutionnaire » le suivent à pied, en bras de chemise et tête nue. Si nous croyons les poètes, « le Coq de l'histoire a salué le Jour Nouveau ». Mais si le coq est admirable en poésie, il est fastidieux dans la réalité. Carlino Bencini a obligé Otello à tordre le cou au seul mâle de son poulailler<sup>1579</sup> (282).

Peu à peu, l'étau fasciste se resserre autour des « Cornacchiai » et il n'est pas anodin de relever que c'est dans le chapitre suivant, quand le narrateur adopte le calendrier du régime (« Nous sommes à peine à la cinquième année de l'Ère nouvelle<sup>1580</sup> » [305]), que les fêtes traditionnelles ne sont plus respectées : la Via del Corno, en 1926, ne fête pas le carnaval. Le temps de l'histoire parasite ainsi le temps des traditions, et le concurrence même sur son propre terrain, les fêtes du « Fascio » s'immisçant dans les fêtes de Carême : « Il leur [« les Cornacchiai »] suffit de détourner leur regard des affiches posées ce matin et qui annoncent une grande manifestation pour le 23 mars, anniversaire de la Fondation du Faisceau, pour ne plus entendre l'appel d'une réalité terrifiante<sup>1581</sup> » (317).

---

<sup>1579</sup> *Ibid.*, p. 333-334 : « La normalité retourne en Italie », dice un titolo che sintetizza la stampa di tutto il mondo. Una normalità che si fonda ormai sulla promessa applicazione delle Leggi eccezionali, di cui aveva parlato Tribaudo. Cavalcando una bestia bianca pezzata, l'alto pennacchio sulla testa imberrettata di nero, Lui incedeva in quei giorni, lungo il corso della Capitale. Lo seguivano, a piedi, scamicciati, nudo il capo, « i rappresentanti della nuova aristocrazia rivoluzionaria ». [...] E se vogliamo ascoltare i poeti, essi ci dicono che « Il Gallo della Storia ha salutato il Nuovo Giorno. » Ma siccome il gallo è ammirabile nei versi, e fastidioso nella realtà, Carlino Bencini impose a Otello Nesi di tirare il collo al maschio del suo pollaio. »

<sup>1580</sup> *Ibid.*, p. 362 : « La Nuova Era è appena al quinto anno. »

<sup>1581</sup> *Ibid.*, p. 375 : « Basta distolgano lo sguardo dai manifesti attaccati stamattina e che annunziano una grande dimostrazione per il prossimo 23 marzo, Anniversario della Fondazione, perchè nulla sia accaduto di ciò che può richiamarli alla realtà col suo terrore. »

Cette « réalité terrifiante » se fait de plus en plus insistante à la fin du récit, coïncidant avec la radicalisation des positions idéologiques de certains personnages : Osvaldo, qui avait désapprouvé l'expédition punitive contre Alfredo, a définitivement accepté le fait que les révolutions exigent la violence, tandis qu'Ugo, qui a remplacé Maciste à la tête du Parti communiste clandestin, est arrêté et que Mario doit prendre la fuite pour éviter le même sort. Face à cette ingérence dans leur territoire, les « Cornacchiali » répondent de la façon qui a toujours été la leur : le repli sur soi. Ce repli est à comprendre non pas comme le signe d'une démission, d'un retrait face au fascisme et à l'histoire, mais plutôt comme la manifestation silencieuse de ceux qui savent ne pas pouvoir se faire entendre. C'est là un aspect, pourtant explicite dans le texte, qu'un critique comme A. Asor Rosa a préféré taire pour défendre sa thèse d'une Via del Corno qui serait restée du début à la fin du récit hors de l'histoire. Or voici ce que dit le narrateur pratolinien :

Ils [les Cornacchiali] plient, naturellement ; il faut bien vivre. Ils ont peur ; c'est normal. [...] Mais essayons de lire dans le cœur. Nous y verrons la peur, certes, l'effroi même, nous l'avons dit. Mais d'où vient cette peur ? Et nous y verrons de la haine ou tout au moins si le mot haine vous paraît trop fort parce que c'est un sentiment actif, disons la rancune, disons le feu qui couve sous la cendre et le pouce retourné en signe de refus. Le refus sans hésitation jusqu'au fond du cœur. Ce qui signifie : m'inscrire au parti Fasciste ? non ! Porter l'insigne ? non ! Donner mon adhésion publique ? non ! Ce refus est la seule protestation possible, la seule façon de se distinguer de ceux qui ont assassiné Maciste<sup>1582</sup> (387-388).

Le refus de participer à l'histoire est donc un geste positif, qui consiste à affirmer que cette histoire-là, celle du fascisme, n'est pas acceptable. Et s'il est vrai que la fin du récit réaffirme la clôture de la Via del Corno, cette fermeture, contrairement à ce qui se passait au début, est délibérée :

Ainsi, que celui qui a imaginé les Cornacchiali « écrasés sous le poids de la dictature » veuille bien changer d'opinion. Il n'y eut jamais Via del Corno tant d'excentricités qu'aujourd'hui. Le goût des potins, des farces, des grosses plaisanteries et de l'intrigue devient rage. C'est comme si une fois

---

<sup>1582</sup> *Ibid.*, p. 462-463 : « *Si conformano, è naturale. Occorre pur vivere. Hanno paura, logicamente. [...] Ma leggiamogli dentro il cuore ai cornacchiali. Vedremo paura, indubbiamente, lo si è detto, sgomento anche. Chiediamoci allora di dove nascono questi sentimenti. E se dire odio vi sembra troppo forte, poichè l'odio è sempre un sentimento attivo, diciamo rancore, diciamo fuoco sotto le ceneri, e pollice verso. Pollice verso senza tentennamenti, nel profondo del cuore. Il che significa : iscriversi al Fascio, no! Portare il distintivo, no! Dare la pubblica adesione, no! È l'unica muta protesta ancora possibile. L'unico modo di distinguersi da coloro che hanno ucciso Maciste.* »

pour toutes les Cornacchiai avaient mis les verrous aux deux extrémités de la rue et avaient dit bonsoir au reste de l'humanité<sup>1583</sup> (389).

Si la temporalité de l'histoire politique se heurte donc à d'autres forces organisatrices du récit – le temps long de la tradition, le temps événementiel de la chronique de quartier, le temps universel du cœur et de l'esprit – elle n'est pas totalement absente du roman de Pratolini : elle se fait au contraire toujours plus puissante, sans jamais occuper entièrement l'espace géographique et mental des Cornacchiai, qui continuent à « broder sur leurs propres histoires<sup>1584</sup> » (391) en attendant des jours meilleurs.

Dans *Le Sentier des nids d'araignée*, comme nous l'avons vu précédemment, l'histoire figure comme toile de fond aux aventures de Pino. Le temps, l'espace, les personnages sont le plus souvent saisis par l'œil de l'enfant, et il est à noter que les interventions du narrateur ne cherchent guère à compenser la déformation que le garçon fait subir à la réalité. Au contraire, l'ouverture du récit, où le point de vue semble bien être celui du narrateur, et non celui de Pino, met d'emblée l'accent sur la restriction du champ de vision, qui a pour effet de déformer les éléments qui s'y trouvent :

Ils tombent à la verticale, les rayons du soleil. Le long des fenêtres, disposées ça et là au hasard des façades ; sur les touffes de basilic et de marjolaines en pots placés aux rebords desdites fenêtres ; sur des combinaisons et des jupons étendus sur des cordes. Ils tombent jusqu'au sol, fait de marches et de cailloux, avec une rigole au milieu pour l'urine des mulets<sup>1585</sup> (13).

Sous le regard de Pino et du narrateur, les événements se voient pareillement dépouillés de réalité, et en l'occurrence, de leur dimension historique, au sens premier du terme : leur situation dans le temps est malaisée. Contrairement aux autres œuvres, aucune date n'est mentionnée, et, comme l'a notamment remarqué Cl. Milanini, il est souvent impossible de mesurer la durée des différents épisodes, en raison de l'alternance entre récit

---

<sup>1583</sup> *Ibid.*, p. 465 : « Perciò, chi si fosse fatto un'idea dei cornacchiai "schiacciati sotto il peso della dittatura", si ricreda. Non v'è stata mai, in via del Corno, tanta bizzarria come adesso. Il piacere del pettegolezzo, della burla, della becerata e dell'intrigo infuria. È come se una volta per tutte, definitivamente, si fossero abbassate le saracinesche ai due ingressi della strada e si fosse detto "Buona notte !" al resto dell'umanità. »

<sup>1584</sup> *Ibid.*, p. 467 : « Lasciateli cianare sulle loro storie. »

<sup>1585</sup> *SNR*, p. 3 : « Scendono diritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde ; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli. »

« singulatif » et récit « itératif »<sup>1586</sup> : on ne sait combien de temps Pino reste auprès du détachement de Marle, par exemple. Il n'empêche que le temps de l'histoire est bien présent et que, comme dans *Le Sursis*, il est cette flèche qui vient percer le temps ordinaire.

Le récit débute à proprement parler le soir où les hommes du café, influencés par les propos d'un membre du Comité de résistance, chargent Pino de voler le pistolet du soldat allemand, client de sa sœur. La vie routinière de Pino, enfant du *Carrugio*, semble ainsi, pour la première fois dans le récit, bouleversée par un événement qui a trait au contexte historico-politique. De la même façon, quand il sera dans le campement de Marle, le garçon partagera aussi bien le quotidien de la vie des partisans que les moments d'actions – batailles, incendie du refuge, arrivée de Kim et Ferreira – qui viendront percer un temps itératif, scandé, comme au *Carrugio*, par les chants de Pino, ses moqueries envers les adultes, les querelles entre un mari et sa femme (le cuisinier Mancino et Giglia).

Plus qu'une chronologie objective, le lecteur est ainsi amené, comme le note Cl. Milanini, à « percevoir une double dimension temporelle : d'un côté, il y a le temps cyclique, répétitif, du train-train quotidien [du *Carrugio* ou du campement de partisans], de l'autre il y a le temps des décisions et des gestes qui marquent immédiatement, de façon inopinée et une fois pour toutes, le destin des hommes<sup>1587</sup>. » Sans doute, cette double dimension est-elle perceptible dans les autres œuvres de notre *corpus*. La particularité du récit de Calvino tient alors au fait que son personnage principal, Pino, semble de bout en bout étranger au deuxième temps, qui est aussi celui de l'histoire. Que le début de son aventure coïncide avec un événement historique (les prémisses de l'organisation de la Résistance dans le *Carrugio*) n'invalide pas cette hypothèse, dans la mesure où la suite du récit nous montrera que Pino, bien que pris lui aussi dans la tourmente de l'histoire, ne changera pas, comme nous l'avions indiqué dès la première partie de cette étude.

Non seulement Pino ne semble guère affecté, en son for intérieur comme dans son mode de vie, par la tourmente de l'histoire, mais en plus il évolue dans un chemin – un sentier ? – parallèle, qui accompagne celui de l'histoire, sans vraiment le recouper. En effet, si le vol du pistolet relève aussi bien du monde de l'histoire que de celui du conte – c'est pour Pino un objet magique – la suite des aventures du garçon ne se calque nullement sur les

---

<sup>1586</sup> Cl. Milanini, « Esistenzialismo e neorealismo : *Il Sentiero dei nidi di ragno* », *op. cit.*, p. 16. Rappelons que selon la terminologie de G. Genette, le récit itératif est celui où « une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement », tandis que le récit singulatif est celui qui énonce une fois ce qui s'est produit une fois (dans *Figures III*, « Discours du récit », « 3. Fréquence », *op. cit.*, p. 145-156, citation p. 148).

<sup>1587</sup> Cl. Milanini, « Esistenzialismo e neorealismo : *Il Sentiero dei nidi di ragno* », *op. cit.*, p. 16.

événements liés au conflit entre partisans et ennemis, et ce même lorsqu'il rejoint le détachement de Marle, au chapitre V. L'arrivée de Pino au camp est du reste provoquée par la rencontre « magique » du garçon avec le Cousin et son départ est indépendant du déroulement de l'action partisane : alors qu'il s'apprête à plaisanter sur la liaison entre Giglia et le Marle (liaison dont il a été témoin, y trouvant un intérêt bien plus grand qu'au spectacle de la bataille entre résistants et nazi-fasciste) le Marle cherche à le faire taire, provoquant la colère et la fuite de Pino. Un des fils rouges du récit est de fait constitué par la recherche, de la part du garçon, d'une communauté : celle des hommes du café, puis celle des partisans. Lorsqu'il comprend que ces derniers sont tout aussi versatiles que les premiers, Pino s'enfuit, de dépit : « Il n'y a plus que la solitude, pour lui<sup>1588</sup> » (207). Cette perspective se trouve confirmée par le fait que le récit s'achève non pas sur une action qui marquerait la victoire ou la défaite des partisans sur leurs ennemis, mais sur les retrouvailles entre le garçon et son seul ami, le Cousin.

Si l'action historique – en l'occurrence la lutte entre partisans et fascistes – n'organise donc ni le temps ni l'intrigue du récit, doit-on en déduire qu'elle constitue seulement le décor d'une histoire singulière ? Et, surtout, doit-on y lire, de la part de l'auteur, une volonté de se dérober au temps de l'histoire, en se réfugiant dans celui de l'enfance et des contes ? Deux éléments semblent contredire cette hypothèse : d'une part, il n'est pas certain que le monde fabuleux dans lequel évolue Pino soit présenté comme une alternative satisfaisante à l'histoire ; d'autre part, on ne peut oublier que celle-ci est le thème principal du chapitre IX, qui donne une signification nouvelle au récit et dont le protagoniste est Kim, auquel est dédié le livre.

G. Falaschi a bien montré que l'itinéraire de Pino a peu à voir avec celui des personnages de contes ou de la littérature du merveilleux en général<sup>1589</sup>. Tout d'abord, le décor naturel dans lequel Pino se meut n'est pas exclusivement un lieu amical et positif, ni, comme par exemple dans *Le Roland Furieux* de l'Arioste, cet espace exceptionnel où le personnage peut déployer ses qualités elles aussi exceptionnelles : au contraire, la nature, fondamentalement ambiguë, est le lieu où Pino se retrouve, comme dans le monde des humains, confronté à ce qui l'attire et le dégoûte à la fois. En outre, sa volonté d'échapper à une réalité terrifiante et incompréhensible par l'imaginaire des fables est systématiquement

---

<sup>1588</sup> SNR, p. 149 : « Non c'è più che la solitudine, per lui. »

<sup>1589</sup> G. Falaschi, « Italo Calvino », *op. cit.*, notamment p. 112-121.

vouée à l'échec, comme le montre ce passage où Pino est envoyé par le Marle dans les bois pour enterrer le faucon Babeuf :

Pino aurait envie de lancer le faucon dans le grand ciel de la vallée et le voir ouvrir ses ailes, s'élever en volant, tourner au-dessus de lui et disparaître dans le lointain. Et Pino, comme dans les contes de fées, courrait après lui par monts et par vaux, pour arriver enfin dans un lieu enchanté où tout le monde serait gentil. Au lieu de cela, il dépose le faucon dans une fosse et fait tomber sur lui un peu de terre, du dos de sa bêche<sup>1590</sup> (187).

Comme pour Pino, le chemin de la fable ne mène nulle part pour l'écrivain Calvino, qui tient ce modèle à distance et réaffirme l'importance de l'histoire dans le chapitre IX de son roman. Nous avons déjà évoqué ce chapitre, qui donne un sens à l'ensemble du récit en inscrivant les personnages et leurs actions dans une perspective signifiante, qui est celle de l'histoire. En ce sens, on pourrait dire que la logique de cette dernière recouvre, ou « rachète », pour parler comme Kim, les errances, erreurs, piétinements des personnages, et, à un autre niveau, ceux du paradigme infructueux de la fable.

Cependant, Kim ne saurait appartenir exclusivement au temps de l'histoire, et plus précisément au temps linéaire et cumulatif de celle-ci : en effet, nous avons déjà souligné les ressemblances entre Kim et Pino, deux garçons inquiets, à la recherche d'un accord avec le monde, et avons notamment rappelé le fait que Kim, une fois seul dans la forêt, s'abandonnait à une rêverie qui n'était pas sans rappeler celle de l'enfant du *carrugio*. N'oublions pas non plus que, pour Kim, l'ajustement au monde s'obtient au prix d'un acte de foi dans l'histoire, qui n'exclut ni le doute, ni l'angoisse existentielle. Le nom même du personnage, qui est une référence au personnage éponyme de Kipling (1901), semble introduire dans le roman un autre temps, que P. Daros qualifie de cyclique :

[L'allusion au personnage de Kipling] suggère un rapprochement surprenant puisque si Kim dans *Le Sentier* affirme une téléologie de l'histoire conforme à la conception d'un temps orienté vers une fin, conception développée par le matérialisme historique dont il se réclame, le jeune Kim de Kipling s'inscrit, lui, dans une fiction où, à strictement parler, passé et futur se recouvrent en fonction d'une conception cyclique du temps. Dans ce roman d'initiation en effet, le romancier fait de la vie de son héros, Kim, tout comme celle de son maître le lama, une quête à la fois progressive et régressive, une circumpérégrination à travers l'Inde dans le but de se libérer

---

<sup>1590</sup> SNR, p. 133 : « Verrebbe voglia di buttare il falchetto nella grande aria della vallata e vederlo aprire le ali, e alzarsi a volo, fare un giro sulla sua testa e poi partire verso un punto lontano. E lui, come nei racconti delle fate, andargli dietro, camminando per monti e pianure, fino a un paese incantato in cui tutti siano buoni. Invece Pin depono il falchetto nella fossa e fa franare la terra sopra, con il calcio della zappa. »

de la « Roue des Choses » et de retrouver cette « rivière qui lave de toute souillure quiconque s’y baigne »<sup>1591</sup>.

Si Pino se tient donc résolument hors de l’histoire politique, mais aussi de sa propre histoire, dans la mesure où il ne « grandit » pas, restant jusqu’au bout en proie à ses désirs et peurs de « vieil enfant<sup>1592</sup> » (14), la référence intertextuelle du nom de Kim vient ainsi problématiser un peu plus la temporalité progressive de l’histoire qu’est censé incarner ce personnage : elle peut se lire comme une preuve supplémentaire de la fragilité de la confiance de Kim dans l’histoire et dans sa capacité à donner un sens à l’action des hommes. Or cette confiance est aussi celle de Calvino, comme nous l’avons montré précédemment, tout se passant comme si l’auteur, qui voudrait croire en la possibilité d’une histoire configurante de son récit et du monde, ne pouvait s’empêcher de faire du personnage censé représenter cet optimisme une figure ambivalente et déchirée.

Enfin, le roman de Vittorini est sans doute celui qui expose le plus clairement, par le biais du montage alterné, la tentation de faire de la temporalité de l’histoire la temporalité configurante du roman et la résistance à une telle entreprise. Comme nous l’avons étudié dans le chapitre précédent, la première série en caractères romains présente tous les traits du roman de guerre, l’opposition historique entre membres du GAP et nazi-fascistes structurant le récit à tous les niveaux : le temps ; les personnages, clairement distingués entre résistants/victimes civiles d’un côté et oppresseurs de l’autre. La seconde série, au contraire, redistribue les lignes de l’action et les temporalités. Au temps presque unique de l’action historique, qui est aussi un temps collectif, s’oppose d’abord le temps humain, personnel, de la mémoire, de la conscience et du désir de N2, qui ouvre sur le fantastique. S’y ajoute le temps du narrateur, qui, lui, comporte deux aspects : c’est d’abord le temps de l’écriture, qui coïncide avec le moment de l’énonciation, notamment dans les chapitres CX-CXI de l’édition originale de 1945 et de l’édition française ; c’est aussi le temps de l’interrogation métaphysique, qui, comme nous l’avons vu, arrache les événements de la première série de leur contexte historique pour les inscrire dans une dimension universelle. Mais il serait sans doute trop simple de s’arrêter à ces oppositions qui partageraient le roman en deux temps antithétiques.

---

<sup>1591</sup> P. Daros, *Italo Calvino, op. cit.*, p. 15-16.

<sup>1592</sup> *SNR*, p. 4 : « *bambino vecchio* ».



De fait, on constate une contamination réciproque des deux séries notamment sur les plans thématique et stylistique, qui invite aussi à rapprocher les deux temporalités du roman : dès le premier passage en italique, N2 fait le lien entre son enfance et le présent, demandant au narrateur « la chose » qu'il y a, au présent, entre Berthe et lui, « dans un jour d'autrefois<sup>1593</sup> » (35). Devenu « un petit garçon de sept ans », il dit aux garçons, qui se livrent autour de lui à « une danse de la mort », qu'il appartient au GAP (38<sup>1594</sup>). Cette image du cercle funèbre renvoie explicitement à une scène précédente de la première série, où N2 et Berthe voyaient Chien Noir et ses hommes encercler une rue de Milan : « et [Berthe] vit un homme coiffé d'un grand chapeau à larges bords, qui venait au centre de la chaussée, au centre du lumineux matin<sup>1595</sup> » (16). N2 ne peut briser le cercle de l'histoire, qui l'étouffe jusque dans ses rêves. Dans un autre passage, l'ombre de la mort se fait encore plus envahissante, les soldats nazis décrits dans les chapitres en italique apparaissant sous les traits de « garçons blonds » que le père fantasmé de N2 aurait tué « sans plaisir<sup>1596</sup> » (104). Enfin, le dernier chapitre en italique fait se rencontrer les personnages des deux séries et télescope temps de l'enfance de N2, temps de la réflexion métaphysique du narrateur sur le Mal, et action relevant du temps historique de la première série :

Et Chien Noir, quand il entre, est tous les chiens qui ont été, il est dans la *BIBLE* et dans toute histoire ancienne, dans *MACBETH* et dans *HAMLET*, dans Shakespeare et dans le journal d'aujourd'hui.  
Mais lui de sept ans, moi, je l'emporte. Il ne reste rien d'autre, dans la pièce, qu'un engin de mort : avec deux revolvers dans les mains<sup>1597</sup> (238).

Ce sera la dernière apparition de N2 dans le roman et ceci donne un éclairage nouveau sur sa mort : celle-ci ne serait-elle pas le seul moyen de fuir une histoire envahissante, qui « occupe » non seulement la ville, mais encore l'esprit de N2, à l'image des enfants blonds qui s'immiscent dans ses pensées les plus personnelles ? La seconde série, qui pourtant vise à dépasser le temps historique, n'est-elle pas précisément là pour montrer que, tout, désormais, est informé (déformé) par l'histoire ?

<sup>1593</sup> *UN*, p. 27 : « Con la cosa tra me e lei » ; « un giorno della mia infanzia ».

<sup>1594</sup> *Ibid.*, p. 29 : « un bambino di sette anni » ; p. 30 : « una danza della morte ».

<sup>1595</sup> *Ibid.*, p. 9 : « [ Berta] vide uno con un gran cappello dalle larghe falde venir al centro dell'asfalto, al centro del luminoso mattino[...] ».

<sup>1596</sup> *Ibid.*, p. 91 : « Sono i ragazzi biondi che abbiamo ucciso [...] mica ci è piaciuto. »

<sup>1597</sup> *Ibid.*, p. 211 : « E Cane Nero, quando entra, è tutti i cani che sono stati, è nella BIBBIA e in ogni storia antica, in *MACBETH* e *AMLETO*, e nel giornale d'oggi. Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte : con due pistole in mano. »

Pourtant, la première série elle-même est informée par les thèmes de la seconde : c'est ainsi que le thème du « désert » fait le lien entre le chapitre XVII, en caractères romains, et le chapitre XXVII, en italique. Mais c'est surtout sur le plan stylistique que la frontière entre les deux séries semble la plus fragile, le narrateur de la première série n'étant pas aussi neutre que nous avons bien voulu le dire jusqu'à présent. Les premières pages du récit présentent quelques-uns des traits stylistiques propres à Vittorini, et qui font notamment écho à *Conversation en Sicile*. Les répétitions de mots, voire de segments entiers de phrase, les effets d'échos, non seulement donnent du rythme au récit, mais cherchent encore à faire entendre au lecteur une véritable musique<sup>1598</sup> :

L'hiver 44 est le plus doux qu'on ait eu à Milan depuis un quart de siècle ; presque jamais de brouillard, jamais de neige, depuis novembre plus du tout de pluie, et pas un nuage pendant des mois ; du soleil pendant toute la journée. Le jour se levait et le soleil se levait ; le jour décroissait et le soleil s'en allait. « C'est là l'hiver le plus doux que nous ayons eu depuis un quart de siècle », disait le bouquiniste ambulante de la Porta Venezia. « Depuis 1908, nous n'avons pas eu d'hiver aussi doux. »  
 - Depuis 1908 ? disait l'homme du garage à bicyclette. Alors ça ne fait pas un quart de siècle. Ça fait trente-six ans.  
 - Bon, disait le bouquiniste. C'est là l'hiver le plus doux que nous ayons eu depuis trente-six ans. Depuis 1908<sup>1599</sup> (9).

Les syntagmes « l'hiver le plus doux depuis 1908 », « depuis trente-six ans » scandent les pages suivantes et sont repris par N2 et Berthe au deuxième chapitre. Leur itération engendre un temps cyclique, dans lequel viennent s'inscrire les personnages qui, eux aussi, vivent une histoire d'amour qui se répète – « Je courais, dit N2, et c'était comme tu as été. Le tram, lui aussi, courait, et c'était comme tu as été<sup>1600</sup> » (11). De la même façon que ce temps de la répétition brouillait les lois de l'arithmétique (trente six ans ? Un quart de siècle ?), le temps de l'histoire entre N2 et Berthe bouleverse l'ordre des générations :

<sup>1598</sup> Vittorini associe explicitement la vérité poétique – qu'exprime aussi le roman, d'après lui – à la musique : « Mais si l'on considère le roman comme un travail d'inspiration poétique qui recherche la vérité poétique (et je dis la vérité poétique, et non pas la vérité morale, psychologique ou sociale) d'une certaine réalité qui la sollicite, alors la part de ce que j'ai nommé "musique" est substantielle et déterminante. » (notre traduction d' E. Vittorini dans Carlo Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, op. cit., cité dans G. Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, op. cit., p. 85-86.)

<sup>1599</sup> UN, p. 3 : « L'inverno del'44 è stato a Milano il più mite che si sia avuto da un quarto di secolo ; nebbia quasi mai, neve mai, pioggia non più da novembre, e non una nuvola per mesi ; tutto il giorno il sole. Spuntava il giorno e spuntava il sole, cadeva il giorno e se ne andava il sole. Il libraio ambulante di Porta Venezia diceva : "Questo è l'inverno più mite che abbiamo avuto da un quarto di secolo. E dal 1908 che non avevamo un inverno così mite." "Dal 1908", diceva l'uomo del posteggio bicicletta. "Allora non è un quarto di secolo. Sono trentasei anni." "Bene", il libraio diceva. "Questo è l'inverno più mite che abbiamo avuto da trentasei anni. Dal 1908." »

<sup>1600</sup> *Ibid.*, p. 4 : « Correo, ed era come sei stata. Correva il tram, ed era come sei stata. »

- [N2] Moi, j'aime que tu sois plus vieille que moi.
- Mais moi, aujourd'hui, je voudrais être plus jeune.
- Et tu n'es pas plus jeune ? Tu es aussi plus jeune.
- Je voudrais avoir dix ans de moins.
- Et n'en est-il pas ainsi ? Il en est bien même davantage. Tu es aussi une petite fille.
- Je voudrais que tu sois beaucoup plus vieux que moi.
- Je le suis. Je le suis. Je suis aussi ton père et aussi ton grand-père<sup>1601</sup> (14).

Cette confusion des âges, on l'a vu, se retrouvera dans les chapitres en italique. Le roman de la Résistance s'ouvre ainsi sur une temporalité cyclique, de la répétition, qui n'est pas sans rappeler celle du mythe. On trouve alors, au cœur même du roman de guerre, une tension entre deux temps qui se répètera à plusieurs endroits du récit et qui correspond aussi à une tension entre réalisme et fantastique : si c'est bien dans les chapitres en caractères romains que le narrateur fait parler les morts de Largo Augusto (chapitre LXVIII), il est d'autres passages, comme celui du début que nous avons cité plus haut, où la répétition des mots a un effet déréalisant sur le récit, tout se passant comme si les mots perdaient leur fonction première d'instrument de communication pour jouer le rôle de « passeur » vers le symbole et le mythe. Un effet analogue est attribué aux noms, ou plutôt aux surnoms : Chien Noir, dont l'appartenance au genre humain est difficile à admettre, N2, l'homme divisé, etc.

L'imbrication entre les deux séries est ainsi bien plus forte qu'on ne pourrait le croire, l'histoire et le mythe, le collectif et l'individuel, l'unique et le cyclique se confrontant à l'intérieur même de la première série, tandis que la seconde n'échappe pas totalement à l'histoire. L'ultime chapitre, pourtant, semble donner le dernier mot à celle-ci : la mort de N2 ne marque pas la fin du récit, et l'H/histoire continue à avancer, malgré le sacrifice de l'intellectuel qui avait le tort de se préférer à elle. À moins que ce ne soit grâce à lui : le geste ultime de N2 peut aussi bien se lire, semble-t-il, comme un acte de démission que comme le signe de l'échec de l'entreprise partisane, qui consistait, comme le rappelait Selva dès le début du roman, à rendre les hommes heureux. Mais la faillite d'un homme n'est pas celle de tous, et on pourrait lire les dernières pages du roman comme l'expression d'un dépassement symbolique de l'échec : « J'apprendrai mieux », dit l'ouvrier, qui a n'a pas eu le courage de tirer sur l'ennemi. Cette phrase ouvre un avenir au présent de la défaite (du coup de feu, mais aussi de N2) en même temps qu'elle insère le motif de la répétition, qui jusque là renvoyait au

---

<sup>1601</sup> *Ibid.*, p. 7-8 : « *Io amo che tu sia più vecchia di me.* » « *Ma io vorrei essere più giovane.* » « *E non sei anche più giovane ? Sei anche più giovane.* » « *Vorrei avere dieci anni di meno.* » « *E non è anche così ? È anche di più di così. Sei anche una bambina.* » « *Vorrei che tu fossi molto più vecchio di me.* » « *Lo sono. Lo sono. Sono anche tuo padre e anche tuo nonno.* » »

temps cyclique du souvenir, du rêve, de l'amour ou du Mal, dans la perspective d'une histoire linéaire et progressive.

Cette revanche, *in extremis*, du temps de l'histoire, intervient ainsi dans le passage où Vittorini, dans un geste que nous avons qualifié précédemment de forcé, de velléitaire, manifeste son engagement communiste aux côtés de la classe ouvrière. Cette coïncidence mérite notre attention, en ce qu'elle nous suggère l'existence d'un lien étroit entre la notion d'engagement et celle du temps de l'histoire, par ailleurs déjà suggéré au cours de notre analyse des romans pratolinien et calvinien : le déchirement de l'écrivain qui s'engage trouverait un écho dans l'oscillation manifeste entre désir d'indexer la construction du récit à la temporalité linéaire et progressive de l'histoire et son attachement à d'autres temporalités, celles du cœur humain, de l'enfance, de la répétition, du mythe ou de la tradition. Dès lors, on peut se demander si, « lieu » de l'engagement au sens où l'écrivain manifeste son engagement « dans » l'histoire politique et sociale, l'histoire n'est pas aussi l'« objet » même de l'engagement littéraire : autrement dit, si s'engager ne signifie pas aussi parier sur l'histoire, et plus particulièrement sur cette histoire cumulative et orientée vers un avenir meilleur qui caractérise le régime moderne d'historicité.

Les analyses précédentes ont tenté de mettre en lumière la spécificité de la représentation de l'histoire dans nos deux *corpus* : les romans d'après-guerre chercheraient à configurer celle-ci comme une expérience collective, vécue comme un événement qui bouleverse les consciences individuelles et instaure une rupture dans l'ordre du temps. L'étude consacrée à la transcription de l'histoire dans les romans du premier *corpus* a plus précisément mis au jour la tension existant entre le paradigme temporel de l'histoire, qui impose son rythme aux personnages et à l'action du récit, et d'autres paradigmes avec lesquels celui-ci entre en concurrence. Si cette tension est particulièrement palpable dans les romans italiens, elle l'est beaucoup moins dans *Le Sursis* et *La Peste* : dans ces deux romans en effet, le temps historique (celui de la guerre dans un cas, celui de la peste dans l'autre), semble dominer et, plus précisément, recouvrir le temps subjectif des personnages. Cependant, si dans le récit sartrien le temps de l'histoire se confond avec la projection, au présent, dans l'avenir, dans le récit camusien, au contraire, il se confond avec l'éternel présent de la lutte.

Les œuvres du second *corpus*, elles, auraient en commun de représenter l'histoire comme une trace, c'est-à-dire comme l'empreinte de ce qui a été et qui a disparu, signe qui montre sans expliquer. D'où la référence à des modèles narratifs qui se fondent autour des notions d'énigme, d'inconnu – le roman d'enquête, historique ou policier, le roman de la remémoration – ou qui proposent une recréation du passé par le biais de l'imaginaire, élaborant, comme Volodine, une véritable poétique des restes. L'histoire, dans ces œuvres, non seulement donnerait lieu à une configuration trouée, lacunaire, mais serait bien en peine de jouer un quelconque rôle d'organisation de l'intrigue : au contraire, elle semble être cette force déconfiguratrice qui fait sortir les paradigmes formels auxquels se réfèrent les textes hors de leurs gonds. Ainsi, si les romans de Volodine semblent se rattacher au roman terroriste et au genre de la science-fiction, ce n'est que pour mieux faire ressortir la spécificité de l'univers et de l'écriture post-exotiques, caractérisés par la posture de l'écrivain-terroriste, conscient de l'échec de la révolution et soucieux de rattacher ses « féeries » à l'histoire tragique du XX<sup>e</sup> siècle. Les récits de Modiano et de De Luca font quant à eux appel au paradigme de l'enquête, qui renvoie aussi bien à la démarche du détective héros du récit d'énigme que de l'historien et du juge. Mais là encore, cette référence affichée est délibérément retournée par des auteurs qui prennent le contre-pied des pratiques de l'écriture historienne et du roman policier. Ce paradigme de l'enquête, dans *Tigre en papier* et *Tristano meurt*, est étroitement lié à l'écriture de soi et semble aboutir à un constat d'échec : de la même façon que le narrateur de *Dora Buder* échoue à percer le secret de Dora et que celui de *Tu, mio* ne comprend que trop tard qu'il ne parviendra jamais à corriger le passé, Tristano et Martin se heurtent à la difficulté de raconter ce que fut une vie, donnant lieu à des récits embrouillés, enroulés sur eux-mêmes, qui privilégient les répétitions et exposent les lacunes.

Sans doute la façon dont les deux *corpus* représentent l'histoire est-elle révélatrice du rapport que l'époque dans laquelle ils s'inscrivent entretient avec elle, rapport que nos deux premières parties de cette étude ont tenté de définir en faisant appel à la notion de régime d'historicité. C'est donc la question du lien entre transcription de l'histoire et régime d'historicité qu'il faut à présent aborder.

### **3. Configuration(s) ou reconfiguration(s) des régimes d'historicité ?**

Nous proposons, dans ce dernier chapitre, d'interroger la pertinence et les limites de l'association sous-jacente entre œuvre littéraire et régime d'historicité qui a guidé jusqu'à présent notre travail : dans quelle mesure peut-on dire que le roman engagé d'après-guerre relève du régime moderne d'historicité et les œuvres contemporaines du régime présentiste ? Et comment comprendre cette expression volontairement vague que nous employons, « relever de » ? L'œuvre littéraire ne ferait-elle que reproduire l'ordre du temps dans lequel se reconnaît une société à un certain moment de son histoire, accompagner celle-ci, ou bien proposerait-elle un modèle temporel, sinon radicalement autre, du moins différent, voire critique à l'égard de celui en place ?

#### **3.1 Le régime moderne d'historicité : lieu ou objet de la littérature engagée ?**

##### **3.1.1 Le pari sur l'avenir**

Rappelons brièvement les grands traits du régime moderne d'historicité tel que nous l'avons défini, dans le sillage de R. Koselleck et F. Hartog, dans la première partie de notre étude : celui-ci se caractériserait par une distension entre champ d'expérience et horizon d'attente, en vertu de laquelle le passé ne peut plus délivrer de leçons permettant d'envisager un avenir devenu lieu de l'imprévisible ; par l'idée d'une unicité de l'événement historique, qui crée un avant et un après de manière irréversible ; par une conception de l'histoire comme factible et, en retour, une conception de l'action humaine comme historique : l'action des hommes fait l'histoire et reçoit de celle-ci son sens ; enfin, par une représentation de l'histoire comme un processus linéaire, cumulatif, orienté vers un avenir synonyme de progrès. Le « futurocentrisme » du régime moderne d'historicité serait en ce sens indissociable du

principe d'espérance, auxquelles les diverses philosophies de l'histoire des XIX et XX<sup>e</sup> siècles auraient prêté une signification politique, philosophique, technologique ou scientifique.

Que l'histoire soit constituée d'événements uniques et inédits, les romans engagés d'après-guerre le montrent bien, mettant l'accent sur la rupture engendrée par l'histoire dans le temps quotidien et dans le rapport au monde de chacun. C'est assurément Sartre qui insiste le plus sur ce point, *Le Sursis* ayant pour sujet le choc de l'histoire dans les consciences individuelles. Que l'homme crée lui-même son histoire, qu'il en est responsable, cela aussi est présent dans les œuvres du premier *corpus* : sans doute, les personnages du *Sursis* sont encore au seuil de l'histoire, tout l'enjeu des *Chemins de la liberté*, cycle de l'engagement, étant de montrer comment on passe du sentiment d'être dans l'histoire à celui de pouvoir, même de devoir, la faire, de façon volontaire et consciente. Mais l'action des autres récits se situe au cœur de l'événement, et même le roman de Pratolini, qui met en scène une population dont on serait tenté de dire qu'elle subit l'histoire plus qu'elle ne la fait, relève de cette conception de l'histoire comme force agie par les hommes : certains personnages clés (Maciste, Carlino, Osvaldo) font rentrer, par leurs actes, l'histoire dans la Via del Corno et celle-ci manifeste, même discrètement – le pouce baissé en signe de refus – son antifascisme.

Rappelons en outre que la notion de factibilité, telle que la définit R. Koselleck, n'est pas synonyme d'une maîtrise complète de l'histoire : « c'est de l'incommensurabilité entre l'intention et le résultat que les hommes doivent répondre et c'est cela qui confère à la formule "faire l'histoire" un sens profondément authentique<sup>1602</sup> ». Cela aussi nos romans l'illustrent, notamment *Les Hommes et les autres* qui met en scène un partisan déchiré entre son espoir de réparer l'offense faite par les nazis et les fascistes et la réalité d'une action longue qui coûte la vie à beaucoup de combattants, ou encore *Le Sentier des nids d'araignée*, où Kim s'interroge sur le sens et l'efficacité de son action. C'est sans doute Camus qui pousse le plus loin cette interrogation sur l'écart entre intention et résultat, en donnant à voir des personnages qui luttent au jour le jour et dont la victoire, non seulement présentée comme provisoire, est d'origine ambiguë : revient-elle vraiment à l'action des hommes ?

Si le caractère factible de l'histoire semble donc informer, à des degrés divers, nos romans, il n'est pas certain que la proposition généralement associée à cette notion – l'action des hommes trouve un sens dans l'histoire, et peut-être même son seul sens possible – le soit

---

<sup>1602</sup> R. Koselleck, « Du caractère disponible de l'histoire », *op. cit.*, p. 244.

autant : si pour Sartre l'individu n'affirme sa liberté qu'en se choisissant dans son époque, nous avons vu que certains personnages – Pino dans *Le Sentier* ou les « anges gardiens » du roman pratolinien – semblaient suivre une trajectoire qui n'était que superficiellement touchée par l'histoire et que d'autres – N2 dans le roman vittorinien – ne trouvaient pas dans l'action historique de quoi assouvir leurs désirs d'amour et de justice.

On peut alors penser – c'est du moins notre hypothèse – que tout se passe comme si les œuvres exprimaient, par le biais de la configuration de l'histoire et du rôle plus ou moins configurant qui lui est attribué, une tension entre adhésion et refus du régime moderne d'historicité analogue à celle qui lie l'écrivain à l'impératif d'engagement de l'époque.

Cette tension est particulièrement visible en ce qui concerne le dernier trait, peut-être le plus important, du régime moderne d'historicité : le futurocentrisme, qu'il faut entendre à la fois comme ouverture sur l'avenir et croyance en un avenir meilleur, placé sous le signe du progrès. Les analyses précédentes ont suggéré que, de tous les romans étudiés, c'est *La Peste* qui semble s'écarter le plus d'une conception progressive de l'histoire, donnant à voir une lutte qui s'effectue au présent et qui paraît s'ouvrir vers un futur marqué par la possibilité du retour du fléau. En outre, le choix même d'une représentation allégorique de l'Occupation ne manque pas – et n'a pas manqué dans le passé – de soulever des interrogations concernant le rapport de Camus à l'histoire et qui, mises en relation avec les propos de l'auteur dans *L'Homme révolté* (1951), ont amené certains à avancer que Camus associait l'histoire au Mal. Il conviendra donc d'étudier séparément le roman camusien des autres œuvres du premier corpus, qui manifestent une confiance, plus ou moins spontanée ou forcée, envers l'avenir.

Les romans de Sartre, Vittorini, Calvino et Pratolini paraissent de fait fortement orientés vers un avenir positif. Il suffirait pour s'en convaincre de rappeler leur fin, tendue vers un futur porteur d'espoir : *Chronique des pauvres amants* s'achève sur le dialogue entre deux jeunes gens, Renzo et Musetta, qui symbolisent la vie qui continue après les événements douloureux des années 1925-1926. Il n'est pas anodin de noter que l'événement central du récit (la mort de Maciste, symbole de la lutte antifasciste) est rappelé en conclusion, comme une date anniversaire dont on entretient la mémoire. « L'automne ramena l'anniversaire de la mort de Maciste et il se trouva quelqu'un pour porter des œillets sur sa tombe, gardée comme une poudrière<sup>1603</sup> » (406) ; « Avec le nouvel automne se répéta le miracle des fleurs sur la

---

<sup>1603</sup> CPA, p. 486 : « Con l'autunno, cadendo l'anniversario, ci fu qualcuno che riuscì a deporre un fascio di garofani rossi sulla tomba di Maciste, sorvegliata come una polveriera. »



tombe de Maciste<sup>1604</sup>» (407). Apporter des fleurs sur la tombe de Maciste, c'est non seulement signifier que son combat n'a pas été oublié, mais qu'il se poursuit : le fait même d'honorer sa sépulture, « gardée comme une poudrerie », est un geste de résistance à l'ordre établi. La relève est d'ailleurs assurée, par Mario et par Ugo : certes, le premier a quitté la Via del Corno, et le second est en prison. Il n'empêche que la peine de Ugo est limitée dans le temps – cinq ans – et que, en attendant, la confrontation entre partisans du régime et opposants agite toujours la Via del Corno, même si elle s'exprime dans le cadre d'une conversation badine entre jeunes gens : Musetta signale à Renzo, dans les dernières pages du livre, qu'elle s'est disputée avec son fiancé parce que ce dernier voulait s'inscrire à l'« Avant-garde », organe de la jeunesse fasciste.

En outre, le narrateur qui, comme le lecteur, connaît la suite des événements, laisse entendre que les « Cornacchiai », avec leur antifascisme instinctif, sont dans le sens de l'histoire, introduisant dans le récit une temporalité autre, celle du futur déjà advenu :

Car nos gens, presque analphabètes, agissent par instinct. Ils ont besoin de symboles pour accéder aux idées. Ils se trompent peut-être – cela l'histoire le dira – mais pour eux à la date du 12 juillet 1926, le fascisme, c'est Carlino ; l'antifascisme c'est Maciste. Or pour se ranger derrière Maciste ils n'ont pas attendu la nuit de l'Apocalypse. L'assassinat de Maciste n'a fait que leur confirmer qu'ils avaient pris d'instinct la bonne voie<sup>1605</sup>(387).

Se trouvent ainsi affirmées d'un même geste la légitimité de la lutte antifasciste – qui finira par l'emporter, l'histoire nous l'a dit – et celle du peuple qui se sera spontanément placé du bon côté de l'histoire. L'optimisme du roman ne naît donc pas seulement de l'élan vital qui innerve le récit, en vertu duquel les jeunes d'aujourd'hui prennent naturellement la relève de ceux d'hier : il résulte aussi et surtout de la conjonction de cet élan vital dont est porteur, plus que n'importe qui pour Pratolini, le petit peuple florentin, et d'une situation historique – l'après-guerre – qui reconnaît précisément dans cette population le moteur de l'histoire à venir.

La fin du roman de Vittorini, on l'a vu, semble aussi témoigner d'une confiance à l'égard de l'avenir, et c'est alors non pas le petit peuple, mais la classe ouvrière qui est

---

<sup>1604</sup> *Ibid.*, p. 487 : « *Col nuovo autunno si ripeté il miracolo dei fiori rossi sulla tomba di Maciste.* »

<sup>1605</sup> *Ibid.*, p. 462 : « *Poiché la nostra gente, la più parte semianalfabeta, agisce ascoltando il proprio istinto, ed ha bisogno di simboli per accedere alle idee. Sbaglino o siano nel vero – questo lo dirà la storia – alla data del 12 luglio 1926, nell'interpretazione dei cornacchiai Fascismo è Carlino, Antifascismo è Maciste. E per schierarsi spiritualmente dalla parte di Maciste, non hanno atteso la Notte dell'Apocalisse. L'assassinio di Maciste non ha fatto che dimostrare loro, tragicamente, che il loro istinto li guida sulla strada buona.* »

chargée de faire advenir l'histoire, par le biais du personnage de l'ouvrier qui conclut *Les Hommes et les autres*. Mais on ne saurait négliger que si cette fin marque la naissance d'une nouvelle figure de l'histoire, elle signale aussi la mise au tombeau d'une autre, dans la mesure où confier la suite de l'H/histoire à l'ouvrier signifie dépasser, et donc accepter, la mort de l'intellectuel partisan N2. Le silence même du narrateur dans le dernier chapitre, figure de l'écrivain, est révélateur de cette mise à l'écart que pressent Vittorini et dont il fera l'amère expérience à l'occasion de sa querelle avec Togliatti dans les pages du *Politecnico* : la nouvelle Italie ne laisse guère de place à ceux qui, réticents à l'idée « d'emboucher les trompettes de la Révolution<sup>1606</sup> », cherchent à maintenir l'autonomie et la singularité de l'activité artistique. Autrement dit, si la fin du roman semble bien marquer la victoire du temps de l'histoire sur le temps régressif de l'enfance, du mythe et le temps anhistorique de la réflexion métaphysique et morale sur le mal, si elle paraît opposer à la figure de la défaite qu'est N2 la figure de la persévérance et de l'espoir qu'est l'ouvrier, ce n'est pas sans regrets ni sacrifices. Sans doute l'histoire est-elle en marche, mais il n'est pas certain, pour Vittorini, que le chemin qu'elle emprunte soit le plus favorable à l'écrivain, dont la présence, comme on l'a vu, se manifeste essentiellement dans la deuxième série en italique, celle qui s'efforce de dépasser le cadre de l'histoire.

Ce déchirement entre la volonté de croire en une histoire qui serait synonyme de progrès et la difficulté de s'en remettre complètement à elle est particulièrement perceptible dans *Le Sentier des nids d'araignée*, où comme nous l'avons dit précédemment, la confiance que nourrit Kim à l'égard de l'histoire relève avant tout d'un acte de foi. Pour Kim, c'est l'avenir, et non le passé ou même le présent, qui compte puisque c'est à lui qu'incombe la tâche de donner une signification aux actions humaines. C'est l'avenir, confondu ici avec le sens de l'histoire, qui jugera de la valeur des gestes des combattants : « Mais alors il y a l'histoire. Et il y a que nous autres [c'est Kim qui parle], dans l'histoire, sommes du côté du rachat et eux [les fascistes], de l'autre. Chez nous, rien n'est perdu, pas un geste, pas un coup de feu, bien que pareils aux leurs<sup>1607</sup> » (162). La confiance dans l'histoire n'est pas fondée sur une certitude rationnelle, mais plutôt sur un élan de l'âme qui, travaillé par la conscience, s'objective en choix. C'est bien la dimension volontaire, pour ne pas dire volontariste, qui fait

---

<sup>1606</sup> Nous renvoyons à la p. 179 de notre travail.

<sup>1607</sup> SNR, p. 115 : « *Ma allora c'è la storia. C'è che noi, nella storia, siamo dalla parte del riscatto, loro dall'altra. Da noi, niente va perduto, nessun gesto, nessun sparo, pur uguale al loro, m'intendi ?* »

à la fois la force et la faiblesse de la foi de Kim dans l'histoire et donne la mesure de l'ambivalence des sentiments qu'éprouve Calvino à son égard.

De fait, l'histoire, de laquelle la vie de chacun attend de recevoir un sens, est elle-même dans l'attente d'une signification : « tout servira, sinon à nous libérer du moins à libérer nos enfants, à construire une humanité sans haine, sereine et où on ne pourra plus être méchants » ; « Aura-t-il jamais l'âme en repos, Kim ? Peut-être qu'un jour nous atteindrons tous à la sérénité, et qu'il y aura alors beaucoup de choses que nous ne comprendrons plus parce que nous comprendrons tout<sup>1608</sup> » (165). On ne peut manquer de rapprocher ce passage de celui où Pino rêve de suivre le faucon mort dans « un pays enchanté où tout le monde serait gentil<sup>1609</sup> ». Et c'est finalement la même ambiguïté qui caractérise la rêverie du partisan et celle du jeune garçon, ainsi que leur trajectoire respective. Doit-on en effet conclure de la lecture des derniers mots de Kim – « Je t'aime Adriana. C'est cela l'histoire, seulement ça, rien d'autre<sup>1610</sup> » (170) – l'idée d'une réconciliation entre homme et Histoire, parallèle à celle qui unirait homme et nature dans la dernière phrase du roman – « Et le gros homme et l'enfant continuent à cheminer dans la nuit, au milieu des lucioles, en se tenant par la main<sup>1611</sup> » (222)?

Le roman laisse ainsi sa fin ouverte, à l'image de Kim qui attend de l'avenir la réponse à ses questions, et de Calvino qui, ayant voulu communiquer l'impression qui avait été la sienne et celle de ses contemporains de « recommencer à partir de zéro<sup>1612</sup> », ne peut qu'espérer, et non annoncer, une suite heureuse à cette nouvelle Histoire. Dans une lettre à Eugenio Scalfari, il explicite le lien qui l'unit à Kim, l'écrivain et son personnage vivant leur rapport à l'histoire sous le signe d'une « aspiration à la sérénité » : « J'ai fini ces jours-ci mon premier roman, *Le Sentier des nids d'araignée*, une expérience de méchanceté et de dégoût humains, mais avec un espoir de rédemption presque chrétien (terrestre, pourtant), plus déclarée qu'atteinte. Un roman terriblement mien, une aspiration risquée à la sérénité<sup>1613</sup>. » Il

---

<sup>1608</sup> *Ibid.*, p. 115 : « tutto servirà se non a liberare noi a liberare i nostri figli, a costruire un'umanità senza più rabbia, serena, in cui si possa non essere cattivi » ; p. 117 : « Sarà mai sereno, lui, Kim ? Forse un giorno si arriverà ad essere tutti sereni, e non capiremo più tante cose perchè capiremo tutto ».

<sup>1609</sup> Nous renvoyons à la p. 498 de notre travail.

<sup>1610</sup> SNR, p. 120 : « Ti amo, Adriana. Questo, nient'altro che questo, è la storia. »

<sup>1611</sup> *Ibid.*, p. 159 : « E continuano a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle luciole, tenendosi per mano. »

<sup>1612</sup> I. Calvino, « Préface de 1964 au *Sentier des nids d'araignée* », dans P. Daros, *op. cit.*, p. 131.

<sup>1613</sup> Notre traduction d'I. Calvino, lettre à Eugenio Scalfari, datée du 3 janvier 1947, reproduite dans « Autoritratto di un artista da giovane », *Mercurio*, suppl. de *La Repubblica*, 11 marzo 1989, p. 11 : « Ho finito in questi giorni il mio primo romanzo, *Il Sentiero dei nidi di ragno*, un'esperienza di malvagità e schifo umani, ma

ne s'agit pas ici, pour Calvino, de refuser de partager l'optimisme de son temps : au contraire, ces propos expriment une position idéologique forte, au sens précis où Calvino entend le terme « idéologie », comme « une opération mentale qui comporte une invention, un risque, le risque de toute hypothèse nouvelle<sup>1614</sup> ». En 1947, Calvino parie donc sur l'histoire et c'est cette notion même de pari – c'est-à-dire d'un choix risqué mais assumé en toute conscience – qui marque à la fois son adhésion et sa distance au futurocentrisme propre au régime moderne d'historicité et, sur le plan idéologique, au matérialisme historique.

Si la notion de pari a sans doute une résonance sartrienne – « il faut parier » dit l'écrivain dans la « Présentation » des *Temps Modernes*<sup>1615</sup> – on ne saurait toutefois confondre les perspectives des deux auteurs, Sartre se gardant bien de délivrer dans *Les Chemins de la liberté* un acte de foi en l'histoire semblable à celui professé par Calvino. De fait, comme il le développera quelques années plus tard dans *La Critique de la Raison dialectique* (1960), Sartre se refuse, et s'est toujours refusé, fût-ce sur le mode calvinien de « l'aspiration », à toute conception univoque et déterministe de l'histoire.

Sans entrer dans le détail d'une argumentation philosophique complexe, il convient cependant de rappeler en quelques mots la position de Sartre à l'égard du marxisme et de sa conception de l'histoire. Pour le philosophe, ce qu'il faut critiquer, ce n'est pas le marxisme comme « l'histoire prenant conscience de soi » mais toute conception déterministe de l'histoire. Le déterminisme historique est en effet « anti-dialectique dans la mesure où il nie la dialectique interne à toute *praxis* historique », oubliant que si « l'homme est médié par les choses, il l'est dans la mesure où les choses sont médiées par l'homme<sup>1616</sup> ». Ainsi, « l'histoire fait l'homme et l'homme fait l'histoire<sup>1617</sup> ». Comme l'explique Jean-François Gaudeaux, « pour Sartre, la prise de conscience de l'histoire s'affirme dans un rapport ouvert de l'individu au collectif. Un rapport où rien n'est joué, où aucune nécessité logique (ou téléologique) n'impose la nécessité de l'engagement. L'engagement est libre<sup>1618</sup> ». Il n'y a donc pas, pour Sartre, de fin à l'histoire, pas plus que celle-ci n'est dotée d'une existence

---

*con una speranza di redenzione quasi cristiana (terrena, però), più dichiarata che raggiunta. Un romanzo terribilmente mio, una rischiosa aspirazione di serenità. »*

<sup>1614</sup> Notre traduction d'I. Calvino, dans F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, op. cit., « Italo Calvino » [p. 181-201], p. 183 : « operazione mentale che comporta un'invenzione, un rischio, il rischio d'ogni ipotesi nuova. »

<sup>1615</sup> J.-P. Sartre, « Présentation des *Temps modernes* », op. cit., p. 28.

<sup>1616</sup> J.-P. Sartre, *Critique de la Raison dialectique* [Paris : Gallimard, 1960, p. 165 ], cité dans J.-F. Gaudeaux, *Sartre, l'aventure de l'engagement*, op. cit., p. 29.

<sup>1617</sup> J.-P. Sartre, « Les écrivains en personne » (entretien avec M. Chapsal), dans *Situations, IX* [Paris : Gallimard, 1972] p. 30, cité dans J.-F. Gaudeaux, op. cit., p. 29.

<sup>1618</sup> *Ibid.*

substantielle, comme le souligne Juliette Simonnet dans son commentaire de *La Critique de la Raison dialectique* :

[...] seules les *praxis* individuelles (tels sont les mots par lesquels Sartre désigne désormais le libre pour-soi) existent au sens fort du terme, c'est-à-dire sont réellement *constituantes*. L'histoire, elle, est *constituée*, et n'a donc pas d'existence substantielle. Elle n'est pas, comme le veut le marxisme dogmatique, l'action d'un faisceau implacablement déterminant de facteurs économiques ; ni, à la façon d'un certain hégélianisme, le mouvement téléologique de figures en marche vers leur réconciliation spirituelle. Toutes les théories substantialisantes récusées par Sartre font de l'histoire ce qu'il appelle un « hyperorganisme » : elles confèrent indûment à une entité constituée la qualité d'être un *corps*, qualité qui ne revient qu'à la praxis individuelle constituante<sup>1619</sup>.

C'est bien ce refus de doter l'histoire d'une existence substantielle qui distingue, à notre sens, la position sartrienne de celle du premier Calvino – qui se rattache, serait-ce à reculons et sans en être absolument convaincu, à une conception déterministe de l'histoire qui viendrait donner son sens à l'existence de chacun – et qui distingue plus largement la pensée de Sartre de toute philosophie de l'histoire.

Il n'empêche que, si l'avenir n'est pas déterminé, il n'en est pas moins une force qui attire les personnages du *Sursis* comme un aimant, le roman étant peuplé d'êtres qui se projettent dans le futur. Cet élan se traduit notamment par le fait que les personnages sont physiquement en mouvement : ils voyagent sur de longues distances, en avion (Daladier) en train<sup>1620</sup> (Mathieu, comme tous les autres hommes mobilisés) en bateau et en autocar (Maud, Pierre) et le plus souvent ce sont les transports en commun qui sont empruntés, signe d'une histoire collective qui avance, mais qui ne sait pas vers quoi. Le thème de la marche est également très présent, renvoyant au titre même du cycle : « Jacqueline pleurait en poussant la gouttière, Philippe marchait, je vais m'évanouir, Gros Louis marchait, la guerre, la maladie la mort, le départ, la misère » (251). Mais ces personnages ont-ils conscience de parcourir les

---

<sup>1619</sup> J. Simonnet, « Histoire et intersubjectivité » dans l'article « Sartre » de l' *Encyclopædia Universalis*, (consultation sur DVD, version 12, 2007).

<sup>1620</sup> Comme le souligne F. Noudelmann, le train représente un symbole récurrent de l'Histoire dans l'ensemble des *Chemins de la liberté* : « On trouve ce dernier dès l'annonce du conflit [dans *Le Sursis*] : l'univers romanesque se peuple de gares et de bogies. Les soldats mobilisés se retrouvent dans le train et le cours de leur vie suit alors les rails de l'Histoire ». Mais cette image du train est ambivalente, renvoyant aussi bien à l'idée d'une histoire en marche, qui emporte les hommes, qu'à la notion d'une histoire pétrifiante qui les enferme et les mène vers une destination inconnue : « Le train rassemble, regroupe, concentre, enferme. Le symbole atteint sa plénitude lorsque les prisonniers français sont conduits en Allemagne dans des wagons verrouillés [*La Mort dans l'âme*]. Ils ne peuvent s'échapper et ne savent pas où le train les emmène » (« Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* », art. cit., p. 101).

chemins de la liberté ? Rien n'est moins sûr et dans le deuxième tome du cycle, comme nous l'avons indiqué plus haut au sujet de Mathieu, l'histoire est avant tout cette force qui arrache les personnages de leur passé et les installe dans le temps de l'attente, sans dévoiler le terme du parcours. C'est bien là la condition même de leur liberté, si l'on en croit Sartre, qui écrivait dans son article sur F. Mauriac : « il faut que [l'écrivain] esquisse en creux dans son livre, au moyen des signes dont il dispose, un temps semblable au mien, où l'avenir n'est pas fait. [...] Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres. Il ne s'agit pas de définir, encore moins d'expliquer [...] mais seulement de *présenter* des actes et des passions imprévisibles<sup>1621</sup> ».

Ces propos nous paraissent essentiels, en ce qu'ils associent étroitement l'exigence sartrienne du réalisme subjectif à l'impératif d'un réalisme de la temporalité et en ce qu'ils affirment que ce dernier est placé sous le signe d'un avenir imprévisible. C'est cette expérience humaine du temps que le lecteur (l'homme « réel », en quelque sorte) effectue quotidiennement que doivent vivre des personnages de romans s'ils veulent toucher ce dernier. S'il est pour Sartre entendu que l'on « fait un roman avec des consciences libres et de la durée<sup>1622</sup> », c'est bien parce que l'homme, selon lui, ne se vit qu'en se projetant vers un avenir inconnu, ne peut se faire conscience qu'en se temporalisant vers ce qu'il ignore. C'est dans son article consacré à la temporalité chez Faulkner que Sartre dévoile sa propre conception du temps :

Mais le temps de l'homme est-il sans avenir ? Celui du clou, de la motte de terre, de l'atome, je vois bien que c'est un présent perpétuel. Mais l'homme est-il un clou pensant ? Si on commence par le plonger dans le temps universel, le temps des nébuleuses et des planètes, des plissements tertiaires et des espèces animales, comme dans un bain d'acide sulfurique, la cause est entendue. Seulement une conscience ballottée ainsi d'instant en instant devrait être *d'abord* conscience et *ensuite* temporelle : croit-on que le temps lui puisse venir de l'extérieur ? La conscience ne peut être que « dans le temps » par le mouvement même qui la fait conscience ; il faut, comme dit Heidegger, qu'elle se « temporalise ». Il n'est plus permis alors d'arrêter l'homme à chaque présent et de le définir comme « la somme de ce qu'il a » : la nature de la conscience implique au contraire qu'elle se jette en avant d'elle-même dans le futur ; on ne peut comprendre ce qu'elle est que par ce qu'elle sera, elle se détermine dans son être actuel par ses propres possibilités : c'est ce que Heidegger appelle « la force silencieuse du possible ». L'homme de Faulkner, créature privée de possibles et qui s'explique seulement par ce qu'il était, vous ne le reconnaîtrez pas en vous-même. Tâchez de saisir votre conscience et sondez-la, vous verrez qu'elle est

---

<sup>1621</sup> J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », *Critiques littéraires (Situations, I)*, op. cit., p. 34.

<sup>1622</sup> *Ibid.*, p. 52.

creuse, vous n'y trouverez que de l'avenir. Je ne parle même pas de vos projets, de vos attentes : mais le geste même que vous attrapez au passage n'a de sens pour vous que si vous en projetez l'achèvement hors de lui, hors de vous, dans le pas-encore<sup>1623</sup>.

Cette conception de l'homme comme projet, « être-pour », informe naturellement la notion d'engagement telle que la développe Sartre en 1945, ce qui n'est pas sans susciter quelques problèmes. En effet, comment l'écrivain concilie-t-il engagement « dans son époque » et ouverture vers l'avenir ? N'y aurait-il pas comme une contradiction entre la revendication d'une connexion immédiate avec le présent et l'assignation à l'écrivain d'un « but lointain », qui n'est rien de moins que « la libération de l'homme<sup>1624</sup> » ?

Les analyses de Denis Hollier dans *Politique de la prose* peuvent sans doute nous aider à éclairer cet apparent paradoxe. L'auteur distingue en effet chez Sartre une conception morale et une conception politique du temps qui trouverait précisément dans le couple présent-futur son critère discriminant : « la doctrine sartrienne du temps n'arrivera jamais à choisir entre une morale du présent et une politique du futur. Entre une conception, sinon mécaniste, du moins atomiste (et bourgeoise) du présent : le présent engendre le présent, et une conception dialectique (prolétarienne et progressiste) : l'avenir engendre le présent<sup>1625</sup>. » Cette oscillation entre morale du présent et politique du futur pourrait bien être à l'origine de la tension qui traverse la notion d'engagement : tantôt l'engagement s'associe au mouvement de la conscience, passage du « spontané » au « réfléchi », c'est-à-dire à la prise de conscience de sa propre historicité, et donc de son être pour l'avenir, quelle que soit la nature de celui-ci ; tantôt l'engagement est au contraire conçu comme un acte, effectué au présent, en vue d'un but précis, que le futur réalisera. Et il semble bien que si le rédacteur en chef des *Temps Modernes* défend le deuxième sens de ce terme (l'engagement-acte vers un avenir qu'il faut faire advenir), c'est le premier qui intéresse l'auteur du *Sursis* (l'engagement-conscience de celui qui se définit comme « être-pour »). C'est bien cette deuxième conception de l'engagement qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, est étroitement liée à une certaine fascination pour la force obscure de l'avenir.

De fait, la particularité du futur mis en scène dans *Le Sursis* est d'être de nature apocalyptique, comme l'ont illustré les passages précédemment cités où Mathieu, Daniel ou

---

<sup>1623</sup> J.-P. Sartre, « À propos de *Le Bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner », *Critiques littéraires (Situations, I)*, op. cit., p. 73-74.

<sup>1624</sup> *Ibid.*

<sup>1625</sup> D. Hollier, *Politique de la prose : Jean-Paul Sartre et l'an quarante*. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1982, p. 138-139.

Ivich imaginent Paris détruit. Mais cette Apocalypse est aussi une révélation, conformément à la signification religieuse du terme, comme le suggèrent ces propos tirés de *Qu'est-ce que la littérature ?*, où Sartre évoque l'époque même de l'action du *Sursis* :

[...] il y avait une aventure collective qui se dessinait dans l'avenir et qui serait *notre* aventure, c'est elle qui permettrait plus tard de dater notre génération, avec ses Ariels et ses Calibans, quelque chose qui nous attendait dans l'ombre future, quelque chose qui nous révélerait à nous-mêmes peut-être dans l'illumination d'un dernier instant avant de nous anéantir ; le secret de nos gestes et de nos plus intimes conseils résidait en avant de nous dans la catastrophe à laquelle nos noms seraient attachés<sup>1626</sup>.

On retrouve ici l'idée propre au régime moderne d'historicité en vertu de laquelle c'est l'avenir qui éclaire le présent et le passé et qui leur donne un sens. Mais rien ne dit, ici, que cet avenir sera meilleur, au contraire, il est placé, comme dans *Le Sursis*, sous le signe de la catastrophe. Tout se passe donc comme si Sartre, romancier de l'engagement, dissociait orientation vers l'avenir et progrès, ce qu'il ne fait aucunement dès lors qu'il devient le philosophe de l'engagement pour qui le futur n'est plus seulement cette force incompréhensible qui s'abat sur l'homme mais une libération à faire advenir. Comment comprendre cet écart entre l'engagement de l'intellectuel et celui de l'écrivain ?

Une hypothèse nous est sans doute donnée par l'œuvre elle-même. Comme nous l'avons indiqué plus haut, c'est bien dans les passages où les personnages imaginent l'avenir que l'écrivain s'abandonne à son talent de visionnaire. Sa fidélité au réalisme subjectif est prise en défaut dès lors qu'il s'agit d'évoquer le pouvoir de l'histoire, capable de déconstruire une vie en lui donnant un sens rétrospectif qui la remet complètement en question. C'est le cas notamment dans cet étrange passage où se fait entendre une voix qui, pour une fois, n'est absolument pas situable, précisément par ce qu'elle n'appartient pas au réel. Cette voix évoque la vie d'Armand Viguière, soldat de la Grande Guerre, mort le 23 septembre 1938, avant que la mobilisation ne soit décrétée en France :

Il est assis au Luxembourg, sur une chaise de fer, il regarde pour toujours les marronniers en fleurs, il étend ses petites jambes, il regarde les enfants qui courent, il pense qu'ils ne connaîtront jamais les horreurs de la guerre. Les années futures sont une voie royale et tranquille, le temps s'épanouit en éventail. Il regarde ses vieilles mains chauffées par le soleil, il sourit, il pense : « C'est grâce à nous. Il n'y aura plus de guerre. Ni dans ma vie, ni après moi. » Le 22 mai 1938. Pour toujours. Armand Viguière était mort et

---

<sup>1626</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 213.



personne ne pouvait plus lui donner ni raison ni tort. Personne ne pouvait changer l'avenir indestructible de sa vie morte. Un jour de plus, un seul jour, et tous ses espoirs s'écroulaient peut-être, il découvrirait tout à coup que sa vie s'était écrasée entre deux guerres, comme entre le marteau et l'enclume (72).

Seule la mort garantit à l'homme un avenir clos, indestructible, et la révélation à laquelle se soustrait Viguiier – avoir vécu entre deux guerres – est précisément celle qui s'abat sur les hommes en ce 23 septembre 1938. Placé dans le premier quart du roman, ce passage est comme un adieu à l'époque où l'on croyait à un avenir paisible, celui-là même que Sartre associe, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* au « grand escamotage historique<sup>1627</sup> ».

L'expérience de la guerre, en tant qu'elle s'associe à la révélation de sa propre historicité, est bien, pour l'écrivain qui veut embrasser son époque, un thème de prédilection. Mais elle est aussi, pour un romancier qui s'est toujours plaint de manquer « d'imagination<sup>1628</sup> », un formidable réservoir d'images, une sorte de déclencheur de l'imaginaire. Parce qu'il est inconnu, l'avenir se prête à tous les fantasmes, des personnages et de l'écrivain. N'oublions pas que Sartre, quand il écrit *Le Sursis*, ne connaît pas encore l'issue de la guerre et il n'est pas impossible d'imaginer que sa facilité d'écriture est étroitement liée au fait que, comme ses personnages, il est lui-même en sursis. Facilité qui ne pouvait que diminuer dès lors que l'écrivain en savait plus que ses personnages dans les tomes suivants et que cet écart demandait à Sartre un effort croissant d'ajustement qui, à la longue, le découragea peut-être. Car pourquoi ne pas penser que Sartre, qui insiste tant sur la possibilité d'identification du lecteur aux personnages de romans par le biais d'une temporalité commune, n'ait pas manifesté la même exigence en tant qu'écrivain ?

S'ils sont donc inséparables d'une époque qui attendait de l'avenir qu'il donne sens aux expériences individuelles et collectives vécues pendant la guerre et qu'il donne naissance à un homme nouveau, fondateur d'une société meilleure, les romans engagés ont la particularité de présenter cette inscription objective comme un choix : autrement dit, de faire de l'adhésion au régime d'historicité alors dominant un véritable geste d'engagement, qui ne cache pas sa dimension volontaire, voire volontariste, mais au contraire l'exhibe. Nos auteurs croient moins à une histoire progressive qu'ils ne *veulent* y croire et on peut penser que, en ce

---

<sup>1627</sup> *Ibid.*

<sup>1628</sup> « Je n'ai pas l'imagination romanesque », déplorait Sartre en 1940, en pleine rédaction de *L'Âge de raison* (Lettre à S. de Beauvoir, 25 janvier 1940, cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1905).

sens, le roman engagé s'inscrit moins dans le régime moderne d'historicité qu'il ne le désigne comme une utopie, un mythe, ou une fable : précisément ce que deviennent les religions lorsque l'on n'y croit plus. Si *Le Sentier des nids d'araignée* est le roman où l'histoire fait le plus clairement l'objet d'un acte de foi laïque, *Le Sursis* est le texte où elle prend l'aspect d'une force grandiose, d'un espace gigantesque où l'homme fait l'épreuve de sa liberté et dans lequel il est appelé à se construire : mais que penser de cet espace qu'on ne verra jamais, dans *Les Chemins de la liberté*, totalement investi par les personnages, sinon qu'il est condamné à n'être qu'un projet de l'homme et une projection du philosophe ?

### 3.1.2 *La Peste* ou la crise du régime moderne d'historicité

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la lutte que mènent les personnages de *La Peste* contre le fléau s'inscrit dans le temps de la répétition. Lorsque l'épidémie est enrayée et que les portes d'Oran s'ouvrent enfin, ce n'est pas un horizon dégagé qui se découvre, mais bien le spectre de la peste qui menace de revenir :

[Rieux] savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d'admettre des fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins (279).

Cet avenir menaçant, on le voit, n'a rien de fascinant pour le narrateur, contrairement à ce qui advient dans *Le Sursis* : c'est précisément parce qu'il n'est rien d'autre que la répétition du passé, et qu'il n'est lourd d'aucun mystère. L'imprévisibilité, qui est un trait constitutif de l'avenir dans le régime moderne d'historicité, est ici explicitement écartée, et Camus ne semble pas loin de dessiner un ordre du temps analogue à celui du régime ancien, où l'histoire se répète. Cependant, il n'est pas sûr que les Oranais, à l'exception de Rieux, aient la sagesse des Anciens et qu'ils tirent des leçons du passé, aveuglés qu'ils sont par l'allégresse de la libération du fléau.

Mais le plus étonnant est sans doute qu'il n'y a dans le combat lui-même aucun dynamisme, comme l'a relevé P. Cryle : la peste « s'installe confortablement dans son efficacité meurtrière, et les hommes doivent bien s'installer à leur tour pour lutter contre elle.

La lutte est parfaitement statique<sup>1629</sup>. » De fait, il s'agit moins pour les personnages de « se tenir face à la peste » que de « se situer *dans* la maladie, dans le malheur<sup>1630</sup> ».

*La Peste*, œuvre qui s'inscrit pourtant, selon son auteur, dans le cycle de la révolte, n'est donc pas sans lien avec le temps de l'absurde, les prisonniers de la peste étant appelés à recommencer chaque jour leurs efforts<sup>1631</sup>. Or l'absurde, comme le note Michel Jarrety dans *La Morale de l'écriture*, « supprime la pensée symétrique du passé et de l'avenir par un double congé qui entraîne *l'éloge de la présence*<sup>1632</sup> ». En effet, le mouvement de Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, consiste à « écarter toute transcendance qui substituerait un espoir – que le monde n'offre pas – à un désespoir au contraire naturel puisque né de la constatation de l'absurdité du monde. Le désespoir n'est donc pas refusé, mais plutôt combattu, car l'écarter serait témoigner d'une faiblesse qui consiste précisément à s'abandonner, pour l'avenir, à un espoir qui n'est rien d'autre que l'image inversée, projetée dans le futur, de l'unité originelle perdue<sup>1633</sup>. » L'absurde est donc bien cette force qui s'oppose à la défaite de la nostalgie et qu'on ne saurait pour autant confondre avec un simple élan d'optimisme, comme a pu le laisser croire la célèbre formule « il faut imaginer Sisyphe heureux ». L'absurde désigne avant tout « une manière de vivre au présent – qui ne [soit] reçue de personne, mais fondée au contraire par la raison d'un *Je* capable de s'ouvrir à la plénitude d'un monde vécu, sans accepter de lui prêter un sens qui en soit détaché »<sup>1634</sup>.

Cet éloge de la présence, qui entraîne, dans la pensée de l'absurde, la disparition de toute pensée séparée, congédie aussi toute téléologie, toute doctrine qui prétendrait sacrifier le présent à un avenir meilleur. Camus développe cette dernière idée dans *L'Homme révolté*, où il dénonce les diverses attitudes de fuite – d'ordre littéraire, philosophique et historique – que les hommes ont mis en œuvre depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle pour se dérober à la confrontation avec le présent vécu, s'abritant derrière un futur dont la nature commune est d'être inaccessible car absolu, radicalement séparé du monde.

---

<sup>1629</sup> P. Cryle, « Espace et éthique dans *La Peste* », art. cit., p. 49.

<sup>1630</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1631</sup> Aux dires de Camus lui-même, *Caligula*, *L'Étranger* et *Le Malentendu* composent le « cycle de l'absurde » ; le « cycle de la révolte » comprend *La Peste*, *L'État de siège*, *Les Justes*, *L'Homme révolté* (*Essais*, op. cit., p. 1610). Mais on sait que les œuvres de l'absurde contiennent déjà les termes de la révolte et que celles-ci ne sauraient se comprendre en dehors du sentiment et de la conscience de l'absurde : « Partie d'une conscience angoissée de l'inhumain, la méditation sur l'absurde revient à la fin de son itinéraire au sein même des flammes passionnées de la révolte humaine » (*Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 88).

<sup>1632</sup> Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture : Camus, Char, Cioran*. Paris : PUF, 1999, « Perspectives littéraires, « Camus : le refus de la séparation » [p. 11-66], p. 15.

<sup>1633</sup> *Ibid.*

<sup>1634</sup> *Ibid.*, p. 16.

Dans *La Peste*, c'est moins la rationalité idéologique que l'irrationalité religieuse qui est critiquée, par le biais du personnage de Paneloux. La mort du jeune Othon est l'occasion, pour Camus, de mettre en scène la « révolte métaphysique » dont il parlera plus tard dans son essai, et qui n'est rien d'autre que le refus d'un mal présent au nom d'un avenir meilleur hypothétique. Face au « scandale » (195) de la mort de l'enfant, le médecin laisse éclater sa colère, et s'en prend violemment au père Paneloux et au concept de justice divine qu'il a défendu dans son prêche :

- Ah ! celui-là, au moins, était innocent, vous le savez bien ! [...] Pardonnez-moi. Mais la fatigue est une folie. Et il y a des heures dans cette ville où je ne sens plus que ma révolte.

- Je comprends, murmura Paneloux. Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre.

Rieux se redressa d'un seul coup. Il regardait Paneloux, avec toute la force et la passion dont il était capable, et secouait la tête.

- Non, mon père, dit-il. Je me fais une autre idée de l'amour. Et je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés.

Sur le visage de Paneloux, une ombre bouleversée passa.

- Ah ! docteur, fit-il avec tristesse, je viens de comprendre ce qu'on appelle la grâce.

Mais Rieux [...] répondit avec plus de douceur :

- C'est ce que je n'ai pas, je le sais. Mais je ne veux pas parler de cela avec vous. Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important.

Paneloux s'assit près de Rieux. Il avait l'air ému.

- Oui, dit-il, oui, vous aussi vous travaillez pour le salut de l'homme.

Rieux essayait de sourire.

- Le salut de l'homme est un trop grand mot pour moi. Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord (198-199).

Ce que Rieux refuse ici, c'est exactement la même chose que le personnage d'Ivan dans *Crime et châtiment* de Dostoïevsky, c'est-à-dire « la dépendance profonde que le christianisme a introduite entre souffrance et vérité<sup>1635</sup> ». Et ce n'est pas un hasard si c'est dans ce contexte que Rieux prononce le mot de « révolte », tant il est vrai que celle-ci consiste, selon l'auteur de *L'Homme révolté*, à « substituer au royaume de la grâce celui de la justice<sup>1636</sup>. » L'impératif de solidarité énoncé à la fin de son dialogue avec Paneloux ne masque pas son refus du salut et, à l'instar du personnage de Dostoïevski, il « refuse le marché » : « la foi mène à la vie immortelle. Mais la foi suppose l'acceptation du mystère et du mal, la résignation à l'injustice. Celui que la souffrance des enfants empêche d'accéder à la foi ne recevra donc pas la vie immortelle. Dans ces conditions, même si la vie immortelle

<sup>1635</sup> A. Camus, *L'Homme révolté*, [1951]. Paris : Gallimard, 2000, « Folio essais », p. 80.

<sup>1636</sup> *Ibid.*

existait, Ivan la refuserait. Il repousse ce marché<sup>1637</sup>. » Pour le narrateur de *La Peste* comme pour Camus, « la vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent<sup>1638</sup> » et c'est au nom de cette maxime qu'il critique dans son essai les diverses philosophies de l'histoire qui ont traversé les deux siècles derniers, de l'hégélianisme au marxisme.

La polémique qui a suivi la parution de *L'Homme révolté* est connue : dans la mesure où elle a fortement influencé la relecture de *La Peste* à partir de 1951, nous en rappellerons néanmoins les points principaux. M. Surya rappelle que les surréalistes furent les premiers à réagir, par un texte d'A. Breton d'abord<sup>1639</sup>, au moyen d'un tract collectif ensuite (« Révolte sur mesure ») dans lesquels ils cherchaient à rendre à Sade, La Fontaine, Rimbaud et autres figures de leur panthéon littéraire attaquées par Camus, « la justice à laquelle leurs œuvres avaient droit<sup>1640</sup> ». Les communistes, quant à eux, mettaient l'accent sur le fait que l'indignation et le moralisme de Camus étaient sélectifs : tout sur l'URSS, rien sur Hiroshima, rien sur le colonialisme<sup>1641</sup>.

La critique la plus connue vint des *Temps Modernes* et allait entraîner la rupture de Camus et de Sartre, en même temps que « la fin d'une certaine histoire de la gauche révolutionnaire non communiste (à travers la brève parenthèse du RDR) qui les avait associés<sup>1642</sup> ». Rappelons en effet que trois mois seulement séparent le compte rendu assassin de Francis Jeanson du livre de Camus<sup>1643</sup> et la parution de l'article de Sartre, « Les communistes et la paix », qui marque officiellement le rapprochement de ce dernier avec le PC. Contiguïté frappante, que S. de Beauvoir commenta ainsi : « les deux textes avaient le même sens : l'après-guerre avait fini de finir<sup>1644</sup> ». L'après-guerre avait en effet fini de finir, « qui avait voulu que la révolution fût la même que la Résistance, la Résistance la même que la Libération, que Camus fût le même que Sartre et Sartre et Camus les mêmes que la révolution », note M. Surya<sup>1645</sup>. C'est donc le contexte même de l'engagement entendu comme accord sur quelques dénominateurs communs minimaux<sup>1646</sup> qui s'effrite, et très vite

---

<sup>1637</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>1638</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>1639</sup> A. Breton réagit dès la pré-parution du chapitre de l'essai consacré à La Fontaine dans *Les Cahiers du Sud* dans un article paru dans la revue *Arts*, daté du 12 octobre 1951).

<sup>1640</sup> M. Surya, *La Révolution rêvée*, *op. cit.*, p. 427.

<sup>1641</sup> P. Hervé, « La révolte camuse », *La Nouvelle critique*, n°35, avril 1952, p. 66-76.

<sup>1642</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 427.

<sup>1643</sup> F. Jeanson, « Albert Camus ou l'âme révoltée », *art. cit.*

<sup>1644</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses*, cité dans M. Surya, *op. cit.*, p. 421.

<sup>1645</sup> *Ibid.*

<sup>1646</sup> Voir premier chapitre.

l'engagement éthique camusien à l'œuvre dans *La Peste* sera critiqué au nom d'un engagement idéologique.

Mais revenons d'abord aux critiques adressés à *L'Homme révolté* : selon F. Jeanson, « Camus n'aimerait pas ce que l'histoire a de violent, d'emporté. Il n'aimerait même pas l'emportement, la violence, que montrent les peuples à s'inscrire dans l'histoire. En bref, Camus n'aimerait plus l'histoire<sup>1647</sup> ». Reprenant le terme même de Camus selon lequel celle-ci serait une « prodigieuse agonie collective », Jeanson cherche à démontrer que l'histoire serait pour Camus le théâtre du Mal, tout comme la révolution, par opposition à la révolte, qui, elle, serait du côté du Bien. Dans la pensée camusienne, la révolte s'oppose en effet clairement à la révolution, qui, quelle que soit l'idéologie dont elle se réclame – le fascisme ou le marxisme – relève du nihilisme et mène les hommes « à la servitude » :

Choisir l'histoire, et elle seule, c'est choisir le nihilisme contre les enseignements de la révolte même. Ceux qui se ruent dans l'histoire au nom de l'irrationnel, criant qu'elle n'a aucun sens [les fascistes], rencontrent la servitude et la terreur et débouchent dans l'univers concentrationnaire. Ceux qui s'y lancent en prêchant sa rationalité absolue [les marxistes] rencontrent la servitude et débouchent dans l'univers concentrationnaire. [...] La résolution rationnelle veut, de son côté, réaliser l'homme total de Marx. La logique de l'histoire, à partir du moment où elle est acceptée totalement, la mène, peu à peu, contre sa passion la plus haute, à mutiler l'homme de plus en plus, et à se transformer elle-même en crime objectif<sup>1648</sup>.

Si le révolté, pour Camus, est « un homme qui dit non », qui « refuse » mais « ne renonce pas », c'est parce qu'il affirme « l'existence d'une frontière<sup>1649</sup> » et ce au nom d'une valeur humaine universelle : le refus d'être traité en chose. Or cette frontière, tout laisse à penser dans *L'Homme révolté* qu'il s'agit de l'histoire elle-même :

La révolte est, dans l'homme, le refus d'être traité en chose et d'être réduit à la simple histoire. Elle est l'affirmation d'une nature commune à tous les hommes, qui échappe au monde de la puissance. L'histoire, certainement, est l'une des limites de l'homme ; en ce sens, le révolutionnaire a raison. Mais l'homme, dans sa révolte, pose à son tour une limite à l'histoire. A cette limite naît la promesse d'une valeur.

---

<sup>1647</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 428.

<sup>1648</sup> A. Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 307-308. Précisons que Camus insiste sur la différence entre les « fins du fascisme et du communisme russe » et reconnaît la « grandeur de l'intention » du second (p. 308).

<sup>1649</sup> *Ibid.*, p. 27.

Dans sa « Réponse à Albert Camus », Sartre semble souscrire à l'idée camusienne d'une histoire qui n'offrirait qu'un spectacle de désolation et pourrait mener au désespoir : « "L'histoire" présente peu de situations plus désespérées que la nôtre<sup>1650</sup>. » Mais c'est bien parce que l'échec est possible, peut-être même inévitable, qu'il ne faut pas renoncer. Pour Sartre, Camus a rejoint le camp de ceux qui désertent et il lui reproche « de n'avoir posé la question du sens de l'histoire que pour, répondant lui-même qu'elle n'en a pas, se justifier d'avoir voulu s'en retirer<sup>1651</sup> ». Pour l'auteur du *Sursis*, c'est cette question elle-même qui n'a pas de sens, et il le dit en des termes qui s'inspirent bien moins du marxisme que de la philosophie existentialiste fondatrice de sa théorie de l'engagement : « l'histoire, en dehors de l'homme qui la fait, n'est qu'un concept abstrait et immobile, dont on ne peut dire ni qu'il a une fin ni qu'il n'en a pas. Et le problème n'est pas de connaître sa fin, mais de lui en donner une<sup>1652</sup>. »

On retrouve ici la spécificité de l'engagement sartrien, qui consiste à postuler la nécessité d'une action, au présent, pour un futur que ce présent devra déterminer et, qui, par-là même, se distingue de toute conception téléologique de l'histoire, à laquelle on associe généralement le régime moderne d'historicité. L'histoire ne reçoit pas son sens de l'avenir, c'est le présent qui décide dans quel sens s'orientera celui-ci. Pour reprendre une heureuse formule de D. Hollier, la conception sartrienne du temps « marche à l'avenir » : non pas vers l'avenir, mais « à l'avenir, comme d'autres marchent à l'électricité<sup>1653</sup> ». Mais si c'est bien dans le glissement de la préposition « vers » à la préposition « à » que s'inscrit la spécificité de l'engagement sartrien à l'égard de toute téléologie de l'histoire, c'est cependant toujours d'avenir qu'il est question, et c'est bien cela qui oppose *in fine* Sartre à Camus : « L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'histoire, écrit admirablement René Char, sont les deux extrémités de mon arc », note Camus à la fin de son essai<sup>1654</sup>, signalant par-là qu'il donne moins congé à l'histoire qu'il ne s'oppose à sa prééminence sur le temps humain de la « moisson ».

En 1955, Roland Barthes, relisant *La Peste*, adresse à Camus une critique qui n'est pas sans rappeler celle de l'équipe des *Temps Modernes* à l'auteur de *L'Homme révolté* : l'histoire serait singulièrement absente de ce récit, dont l'objectif serait « la fondation d'une

<sup>1650</sup> J.-P. Sartre, « Réponse à Albert Camus », *Les Temps Modernes*, n°82, août 1952, p. 334-353, p. 345. L'article de Sartre a été repris dans J.-P. Sartre, *Situations, IV*. Paris : Gallimard, 1964, p. 90-125.

<sup>1651</sup> M. Surya, *op. cit.*, p. 431.

<sup>1652</sup> J.-P. Sartre, « Réponse à Albert Camus », art. cit., p. 352.

<sup>1653</sup> D. Hollier, *Politique de la prose, op. cit.*, p. 142-143.

<sup>1654</sup> A. Camus, *L'Homme révolté, op. cit.*, p. 377.

Morale<sup>1655</sup> ». « Le propre de l'histoire, c'est d'organiser le dévoilement progressif des faits en fonction d'un épicycle extérieur à la crise elle-même, c'est de substituer à l'idée de temps, celle de structure. Ici, rien de tel<sup>1656</sup> », écrit Barthes, qui reproche en outre à Camus de proposer une « morale de la solidarité » insuffisante « devant le mal des hommes<sup>1657</sup> ». Or Camus se défend d'avoir proposé une « morale anhistorique » dans son roman : non seulement il affirme que la plurivocité du symbole ne nuit nullement à la référence historique – « *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la Résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins<sup>1658</sup> » – mais encore il soutient que le choix de l'allégorie, loin de signifier une échappée de l'histoire, au contraire s'inscrit dans une réflexion sur la façon dont l'homme doit agir face à l'histoire, à toutes les époques : « [...] la terreur [a] plusieurs [visages], ce qui justifie encore que je n'en aie nommé aucun pour pouvoir mieux les frapper tous. Sans doute est-ce là ce que l'on me reproche, que *La Peste* puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies. Mais on ne peut me le reprocher, on ne peut surtout m'accuser de refuser l'histoire, qu'à condition de déclarer que la seule manière d'entrer dans l'histoire est de légitimer une tyrannie<sup>1659</sup> ».

Dans sa réponse à Camus, Barthes refuse cet art de l'équivalence que met en scène *La Peste*, au nom d'un « art littéral où les pestes ne sont rien d'autre que des pestes, et où la *Résistance*, c'est toute la *Résistance* » et il affirme préférer une « morale de l'explication » à une « morale de l'expression<sup>1660</sup> ». Or c'est précisément sur le terrain de la seconde que se situe Camus, et le débat entre les deux hommes ne peut que tourner court à partir du moment où l'un, Camus, le place sur plan moral et l'autre, Barthes, sur un plan idéologique : « Vous me demandez au nom de quoi je trouve la morale de *La Peste* insuffisante. Je n'en fais aucun secret, c'est au nom du matérialisme historique<sup>1661</sup> » dit Barthes. Or pour Camus, il ne s'agit pas d'expliquer le *pourquoi* de la Peste, mais de montrer le *comment* de la réaction des hommes face à elle.

D'une certaine manière, on pourrait dire que le roman n'est que la mise en images de la première étape de la révolte, qui se situe au niveau d'une « solidarité de la chaîne<sup>1662</sup> » et

<sup>1655</sup> R. Barthes, « *La Peste*. Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *op. cit.*, p. 540.

<sup>1656</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>1657</sup> *Ibid.*, p. 544.

<sup>1658</sup> « Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste* », *op. cit.*, p. 546.

<sup>1659</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>1660</sup> R. Barthes, « Réponse de Roland Barthes à Albert Camus », *op. cit.*, p. 575 -576.

<sup>1661</sup> *Ibid.*

<sup>1662</sup> A. Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 351 : « En assignant à l'oppression une limite en deçà de laquelle commence la dignité commune à tous les hommes, la révolte définissait une première valeur. Elle mettait au premier rang de ses références une complicité transparente des hommes entre eux, une texture commune, la solidarité de la chaîne, une communication d'être à être qui rend les hommes ressemblants et ligüés. »



que la question que pose Barthes – « Que feraient les combattants de la Peste devant le visage trop humain dont elle doit être le symbole général et indifférencié ?<sup>1663</sup> » – est déplacée, ou mal placée, en ce qu'elle s'applique à un roman qui, justement, ne pose pas la question de l'origine du mal pour s'intéresser exclusivement à ses effets. C'est bien *L'Homme révolté*, et non *La Peste*, qui s'interroge sur la possibilité de bâtir un monde juste sans recourir au meurtre de l'homme par l'homme et fournit *in fine* une réponse à la question de Barthes : « En logique, on doit répondre que meurtre et révolte sont contradictoires. Qu'un seul maître soit, en effet, tué, et le révolté, d'une certaine manière, n'est plus autorisé à dire la communauté des hommes dont il tirait pourtant sa justification<sup>1664</sup> ». Tout se passe comme si Camus avait soigneusement tenu à déplacer du roman à l'essai la question épineuse de l'origine humaine du mal et que Barthes, qui a lu le roman au filtre de l'essai, lui reprochait d'y mettre ce qu'il affirmera plus tard.

Sans doute, comme le note Jean-Yves Guérin, *La Peste* illustre déjà « la distinction camusienne entre révolte et révolution qui, avec les années, va devenir fondamentale pour son auteur<sup>1665</sup> ». Si la révolte est légitime dans le roman, c'est au sens où l'était la Résistance, comme lutte contre l'oppression. Mais en aucun cas les formations sanitaires ne constituent une « avant-garde programmée pour la conquête de l'Etat », en aucun cas elles ne se font organes de la Révolution. *La Peste* illustre donc le geste même de la révolte, et s'en tient au seul temps qui compte pour les prisonniers de la Peste et du Mal, quelle que soit son origine : « Pour la victime, le présent est la seule valeur, la révolte la seule action<sup>1666</sup>. »

Ce que Barthes et Sartre reprochent à Camus, ce n'est peut-être alors rien d'autre que le fait d'envisager l'engagement dans l'histoire exclusivement du côté des victimes et de revendiquer une posture qu'ils associent à une prise de position hostile à l'histoire. De fait, on ne peut nier le pessimisme de Camus à l'égard de celle-ci, et il suffirait pour s'en convaincre de lire le terrible tableau que le Prix Nobel 1957 dresse du XX<sup>e</sup> siècle lors de son discours à Stockholm :

Ces hommes, nés au début du de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui ont été confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre

---

<sup>1663</sup> R. Barthes, « *La Peste : Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ?* », *op. cit.*, p. 544.

<sup>1664</sup> A. Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>1665</sup> J.-Y. Guérin, *Camus : portrait de l'artiste en citoyen*. Paris : François Bourin, 1993, p. 78.

<sup>1666</sup> *Ibid.*, p. 265.

mondiale, à l'univers concentrationnaire, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs œuvres dans un monde menacé par la destruction nucléaire. Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes<sup>1667</sup>.

Mais le nihilisme dans lequel se sont réfugiés certains de ces hommes ne saurait être une solution pour Camus qui, au contraire, loue le geste de ceux qui se sont forgés « un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois, et lutter ensuite, à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'œuvre dans notre histoire<sup>1668</sup> ». Contrairement à ce qu'avançaient Sartre, Jeanson et Barthes, Camus ne se dérobe donc pas à l'histoire et n'envisage pas de vivre – en tant qu'homme et en tant qu'écrivain – hors d'elle. Seulement, elle n'est pas pour lui le lieu de l'épanouissement humain, mais plutôt cet « instinct de mort » contre lequel il faut lutter.

Espace ouvert à l'action humaine et à son sens dans la pensée sartrienne de l'engagement, l'histoire est ici une limite imposée à l'homme et il faut insister sur le bouleversement que Camus fait subir à la notion clé du régime moderne d'historicité comme de la théorie sartrienne de l'engagement, qui est celle de « faire l'histoire » : « Chaque génération, sans doute se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher qu'il ne se défasse<sup>1669</sup> », dit-il. On comprend mieux alors le caractère statique de la lutte contre la peste, qui consiste à limiter un mouvement de destruction au présent : « Toute la question était d'empêcher le plus d'hommes possible de mourir et de connaître la séparation définitive. Il n'y avait pour cela qu'un moyen qui était de combattre la peste. Cette vérité n'était pas admirable, elle n'était que conséquente » (126). Et la modestie du narrateur elle aussi s'éclaire à la lecture de cette conception pessimiste de l'histoire : par « temps de catastrophe », la lutte contre la peste n'est rien d'autre que l'expression de l'instinct de survie chez l'homme. Mais Camus, à l'instar du révolté, s'il dit « non » à l'histoire, dit aussi « oui » à l'homme, et le combat contre l'histoire doit être autant envisagé comme une résistance à son élan mortifère que comme le lieu où se fonde, non pas d'une morale comme le pensait Barthes, mais la « promesse d'une valeur<sup>1670</sup> ». L'espoir dans l'avenir n'est pas donc condamné, mais contrairement à ce que postulent les philosophies de l'histoire modernes et l'engagement sartrien, cet espoir est à comprendre en termes de résistance, et non de coïncidence, au mouvement de l'histoire.

---

<sup>1667</sup> A. Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », *op. cit.*, p. 1073.

<sup>1668</sup> *Ibid.*

<sup>1669</sup> *Ibid.*

<sup>1670</sup> *Ibid.*, p. 1074.

Le pessimisme de Camus, qui lui aura valu tant de critiques à son époque, est bien mieux accepté aujourd'hui, et il convient à présent de s'interroger sur le rôle de « passeur » que Camus semble avoir joué, parfois douloureusement, entre une époque qui voulait encore croire à la révolution et la suivante, la nôtre, qui se montre bien plus critique à l'égard de la notion d'une histoire dotée d'un sens ou même de la possibilité de lui en donner un. Comme le souligne J.-Y. Guérin, « *Ni Victimes ni bourreaux, L'Homme révolté*, tous les textes qui ont valu à Camus d'être tant vilipendé, consonent, au contraire, avec le discours devenu aujourd'hui dominant<sup>1671</sup> ». C'est aujourd'hui la critique de Sartre, Jeanson et Barthes qui paraît démodée, tant il est vrai que nous avons appris à voir dans l'impératif du médecin Rieux – « sauver les corps » – une modalité valable de présence dans l'histoire, un engagement efficace, celui-là même que promeuvent les organismes humanitaires, comme le note J.-Y. Guérin : « car que font d'autre “Amnesty International” et “Médecins sans frontières”, pour ne citer que ces organisations, sinon reprendre le combat pacifique des “formations sanitaires” ? Il n'est pas indifférent que les déçus de la révolution aient afflué dans leurs rangs après 1970 ni qu'elles aient joué un rôle important dans la réévaluation de l'idée démocratique par l'*intelligentsia* française<sup>1672</sup>. »

Sans doute, Camus, dans ses essais et ses romans, a-t-il creusé une brèche dans l'ordre du temps qui dominait à son époque, portant un coup bien plus profond au régime moderne d'historicité que les autres écrivains engagés étudiés. Mais on pourrait aller plus loin en relevant que la conception du temps et de l'histoire qui se dégagent de *La Peste* présentent certaines affinités avec le régime actuel, le régime présentiste.

Si la fin du roman s'ouvre vers un avenir incertain, voire menaçant, qui semble bien correspondre à cette « crise de l'avenir » qui caractérise le présentisme, elle nous alerte aussi sur la nécessité de ne pas oublier les leçons du passé. Le témoignage dont s'est chargé Rieux répond à la fois à une nécessité historique et à une nécessité morale qui n'est pas sans rappeler ce que l'on appelle aujourd'hui le « devoir de mémoire » : « Qui répondrait en ce monde à l'horrible obstination du crime, si ce n'est l'obstination du témoignage ? » s'interroge Camus en 1948<sup>1673</sup>. En passant du témoignage *sur* les pestiférés au témoignage *en faveur* des pestiférés, Rieux redouble en outre le geste de son auteur qui, donnant un visage aux

---

<sup>1671</sup> J. -Y. Guérin, *op. cit.*, p. 102.

<sup>1672</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1673</sup> A. Camus, « Persécutés-persécutés » [1948], « Actuelles II », *Essais, op. cit.* [p. 717-719], p. 719.

prisonniers de la peste et non à celle-ci, met l'accent sur les victimes, rejoignant ici encore une tendance contemporaine.

En outre, Camus actualise une autre valeur du témoignage, qui est celle de pièce à charge dans un procès cette fois-ci dirigé contre l'administration et les représentants de l'État français : dans *La Peste*, les « autorités » ont fait faillite. Le préfet, dépassé par les événements, attend des ordres quand il lui faudrait faire preuve d'imagination et la municipalité ne se montre guère à la hauteur de la situation. Les communiqués officiels affichent un optimisme de commande, alors que chaque jour les victimes de la peste meurent : « les journaux, naturellement, obéissaient à la consigne d'optimisme à tout prix qu'ils avaient reçue » (215). La présentation du « Courrier de l'épidémie » dans les carnets de Tarrou, est une satire appuyée de l'écart qui sépare l'idéal affiché par le journal et la réalité de son contenu. Camus n'écrivait-il d'ailleurs pas, dans ses *Carnets*, que son roman était un « pamphlet ?<sup>1674</sup> » L'écrivain laisse également percer les désillusions qui ont suivi l'après-guerre à la fin du roman : l'autosatisfaction des résistants, et notamment des résistants de la dernière heure – « L'intention du narrateur n'est pas cependant pas de donner à ces formations sanitaires plus d'importance qu'elles n'en eurent. À sa place, il est vrai que beaucoup de nos concitoyens céderaient aujourd'hui à en exagérer le rôle » (124) – les excès de l'épuration et la tendance à noyer le passé dans une euphorie facile, oublieuse des victimes et de ceux qui, au contraire, seront à jamais hantés par le souvenir du fléau.

D'expérience vécue, la peste se mue en trace – traumatisme – indélébile à la fin du récit, tout se passant comme si le narrateur assumait déjà le point de vue de l'après :

[Pour ceux] qui n'avaient maintenant pour compagnie que leur douleur toute fraîche, pour d'autres qui se vouaient, à ce moment, au souvenir d'un être disparu [...], le sentiment de séparation avait atteint son sommet. Pour ceux-là, mères, époux, amants qui avaient perdu toute joie avec l'être maintenant égaré dans une fosse anonyme ou fondu dans un tas de cendre, c'était toujours la peste (267).

Rieux souligne également le désir, de la part des survivants, d'oublier les horreurs du passé dans une perspective qui n'est pas très éloignée de celle des auteurs de notre second *corpus* dénonçant le refoulement des pages sombres de l'histoire et l'on pourrait rapprocher les propos qui suivent de ceux tenus par Ingrid dans *Lisbonne, dernière marge*<sup>1675</sup> :

---

<sup>1674</sup> A. Camus, « Carnets 1935-1948 : Cahier V (septembre 1945-avril 1948) », *op. cit.*, [p. 1026-1125], p. 1067.

<sup>1675</sup> Voir p. 339 de notre travail.

Car ces couples ravis, étroitement ajustés et avarés de paroles, affirmaient au milieu du tumulte, avec tout le triomphe et l'injustice du bonheur, que la peste était finie et que la terreur avait fait son temps. Ils niaient tranquillement, contre toute évidence, que nous ayons jamais connu ce monde insensé où le meurtre d'un homme était aussi quotidien que celui des mouches, cette sauvagerie bien définie, ce délire calculé, cet emprisonnement qui apportait avec lui une affreuse liberté à l'égard de tout ce qui n'était pas le présent, cette odeur de mort qui stupéfiait tous ceux qu'elle ne tuait pas, ils niaient enfin que nous ayons été ce peuple abasourdi dont tous les jours une partie, entassée dans la gueule d'un four, s'évaporait en fumées grasses, pendant que l'autre, chargée des chaînes de l'impuissance et de la peur, attendait à son tour (269).

La référence à la « gueule d'un four » ainsi que la mention du « tas de cendre » dans le passage précédent sont transparentes et semblent annoncer l'oubli dont seront victimes, dans les années d'après-guerre, les morts des camps d'extermination. Si Camus n'en dit pas plus dans son texte à leur sujet, c'est sans doute moins, comme le soutient N. Wolf, dans la perspective d'une représentation consensuelle qui voudrait que les victimes (résistants et juifs) ne soient pas différenciées au lendemain de la guerre<sup>1676</sup>, qu'en raison d'une pudeur – qui est aussi une forme d'honnêteté – qui l'empêche de parler de ce qu'il n'a pas connu. « Ce qui me ferme la bouche, c'est que je n'ai pas été déporté », dit-il dans ses *Carnets*., en ajoutant aussitôt : « mais je sais quel cri j'étouffe en disant ceci<sup>1677</sup> ». L'indicible, le crime contre l'humanité, requiert selon Camus un discours clair, sobre et, puisqu'il ne l'a pas vécu personnellement, il s'interdit la représentation directe du fait concentrationnaire.

Les romans engagés étudiés ne livrent donc pas une représentation de l'histoire et du temps réductible au régime moderne d'historicité : soit ils interrogent la possibilité de réalisation de son futurocentrisme en le présentant comme un acte de foi (Calvino et Pratolini), qui menace le rôle de l'écrivain dans la société (Vittorini), soit ils présentent l'avenir comme un espace ouvert, factible, mais dépourvu d'un sens autre que celui que lui donnent les hommes, « en sursis » (Sartre). C'est alors l'adhésion même à ce régime, perçue comme problématique par les écrivains et représentée comme telle dans leurs textes, qui

---

<sup>1676</sup> Dans *Le Roman de la démocratie*, N. Wolf avance que « Camus ne peut [...] nommer les Juifs parce qu'en 1947, il n'y a pas de place pour cette histoire et pour cette souffrance dans le roman national ». Elle ajoute cependant que « s'il ne nomme pas les Juifs, Camus ne cesse d'en parler. La fusion des symboles et l'amalgame des situations débouche en effet sur cette ultime leçon : ce qui est arrivé est arrivé aux Juifs, mais tout le monde en a été atteint » (*op. cit.*, p. 232-233).

<sup>1677</sup> A. Camus, « Cahier V (septembre 1945-avril 1948) », *op. cit.*, p. 1107.

devient objet d'engagement et donc, dans la perspective qui est la nôtre, de tension ou de déchirement.

Camus, au contraire, semble associer l'engagement à une lutte non pas pour l'histoire, mais contre elle, non pas au nom du futur des vainqueurs, mais au nom du présent des victimes. Le régime moderne d'historicité est alors profondément remis en question, et l'on peut se demander si l'auteur de *La Peste*, en postulant la possibilité de penser l'engagement dans un cadre temporel qui ne serait pas exclusivement placé sous le signe de l'avenir, mais plutôt sous celui du présent et du passé – par le biais, notamment, du devoir de mémoire – n'est pas le précurseur d'un mouvement que poursuivent, à l'heure actuelle, les écrivains de notre second *corpus*<sup>1678</sup>.

## 3. 2 Le régime d'historicité présentiste en question dans les récits contemporains

### 3.2.1 Les éléments du présentisme

On se souvient que le présentisme tel que le conçoit F. Hartog naît de « la distance devenue maximale entre champ d'expérience et horizon d'attente, à la limite de la rupture<sup>1679</sup> ». Ne concevant plus le passé comme une source d'exemples et de savoir, ne voyant plus dans l'avenir le temps radieux de la réalisation des espoirs politiques et scientifiques, il se caractériserait par la domination d'un présent perpétuel qui tendrait, faute de les saisir dans leur différence enrichissante, à actualiser le passé et l'avenir, par le biais d'une mémoire omniprésente et d'un sentiment de responsabilité accru à l'égard des générations à venir. Un présent qui serait vécu sous le signe d'une « double dette », à l'égard d'un passé honteux et d'un futur inquiétant, dont nous serions responsables, si ce n'est coupables.

---

<sup>1678</sup> Il convient toutefois de rappeler que si l'attention aux victimes et la dénonciation du refoulement de l'Histoire rapproche sans doute Camus de Modiano et De Luca, en revanche rien n'est plus éloigné de la pensée camusienne que la nostalgie des personnages volodiniens et roliniens envers la Révolution.

<sup>1679</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 28.

Nos analyses précédentes ont déjà suggéré que les récits contemporains étudiés mettaient en scène certaines caractéristiques majeures d'une appréhension du temps et de l'histoire de type présentiste, à commencer par le recours à la mémoire et le sentiment d'une crise de l'avenir.

Récits de l'après, les textes de notre second *corpus* se donnent à lire comme des remontées dans le temps, par le biais de la remémoration, de la poursuite des traces ou d'une fabulation qui se construit sur les ruines du passé. La mémoire qu'ils invoquent, comme on invoque un spectre, est plus particulièrement la mémoire douloureuse du XX<sup>e</sup> siècle et l'on constate une focalisation sur les épisodes les plus sombres de cette période. Les œuvres de Modiano et De Luca s'inscrivent clairement dans la tendance contemporaine d'un « devoir de mémoire » qui insiste presque exclusivement sur les persécutions antisémites et la déportation. À travers Dora, Modiano raconte, on l'a vu, l'histoire de tous les déportés français, son enquête le menant à esquisser la biographie d'autres victimes.

Volodine, lui, élargit la catégorie des victimes de l'histoire aux vaincus de la lutte révolutionnaire et cette nuance sémantique – victime/vaincu – est importante, en ce qu'elle met l'accent sur la spécificité des personnages et narrateurs volodiniens qui sont autant des perdants que des anciens combattants, perdants parce qu'anciens combattants. Plus qu'une mémoire des victimes, c'est une mémoire de l'échec que convoque l'écrivain, à travers ses personnages épuisés, déliquescents, déjà morts (*Dondog*) ou voués à la disparition (*Lisbonne, dernière marge*). Les personnages de Tabucchi et Rolin partagent avec ceux de Volodine ce double statut de victime et de vaincu, à la différence près que Volodine inscrit ses personnages dans une situation (l'exil, la réclusion dans les camps) qui matérialise leur défaite. Tristano subit la trahison de l'idéal démocratique pour lequel il a combattu et l'on pourrait voir dans la gangrène qui lui ronge la jambe le symbole d'un présent qui dévore les luttes du passé, les rendant inopérantes, et, dans le personnage lui-même, l'image d'une démocratie devenue immobile, paralysée, coupée de son origine vitale.

Martin, « fantôme du passé » qui erre dans un Paris devenu théâtre d'ombres, retrace lui aussi l'histoire d'une défaite, celle du militantisme d'extrême-gauche, parodie drôle et pathétique des révoltes prestigieuses du passé : en un sens, ces combattants de la « dernière épopée occidentale » (172) étaient déjà des victimes, habités par « la certitude inavouée de combattre pour une cause déjà perdue » (28) et le sentiment d'arriver trop tard ou au mauvais endroit : « Vous pensiez que l'histoire du siècle s'était écrite ici quand vous n'étiez pas nés, qu'elle continuait de s'écrire au plus loin de là où vous étiez », constate le narrateur de *Tigre en papier* (26).

Les textes de Modiano, de De Luca et même de Volodine, peuvent s'inscrire, malgré leurs différences<sup>1680</sup>, dans un espace culturel et historique marqué par la hantise du passé et par ce que H. Rousso nomme, pour rendre compte des rapports que les Français entretiennent depuis le milieu des années 1970 avec l'histoire de l'Occupation et de la Collaboration, « l'obsession du passé<sup>1681</sup> ». S'il faut rappeler que *Tigre en papier* évoque surtout le « retour du refoulé » après 1968 et le début des années 1970, notons que la période d'obsession est également présente, à travers le voyage qu'effectue Martin au Viêt-nam, à la recherche de son père, héros de la Résistance.

Mais la centralité de la mémoire et son contenu même – un siècle d'injustices et de violence, qu'emblématisent et cristallisent les événements de la Seconde guerre mondiale – n'est pas le seul facteur commun aux œuvres étudiées et au régime présentiste. Il faut encore souligner les coïncidences existant entre la mémoire actuelle, telle que la définit notamment P. Nora dans *Lieux de mémoire*, et celle représentée dans nos textes.

Reprenons les trois traits qui, selon l'historien, caractérisent notre mémoire contemporaine. Cette dernière serait d'abord marquée par « l'obsession de l'archive », « la superstition et le respect de la trace<sup>1682</sup> » : le paradigme de l'enquête qui informe, de façon plus ou moins sensible, nos récits, est révélateur de cette promotion de la trace, et la référence aux documents historiques, notamment chez Modiano, semble correspondre à cette mémoire archivistique décrite par P. Nora, même si *Dora Bruder* expose l'insuffisance d'une telle démarche, le narrateur recourant à l'imagination pour combler les lacunes de l'enquête documentaire. La thématique de l'archive, déclinée sur un mode fictionnel, est également présente dans *Tigre en papier*<sup>1683</sup> et surtout dans les œuvres de Volodine. Dans *Lisbonne, dernière marge*, ou plus exactement dans le livre d'Ingrid, « Quelques détails sur l'âme des faussaires », trois systèmes d'archives sont explicitement désignés et mis en concurrence : les « archives Frankhauser » (archives de la culture officielle de la « Renaissance ») ; les archives des « sociaux-démocrates » ; les archives constituées par la « littérature des poubelles », qui

---

<sup>1680</sup> Nos réserves concernant Volodine ne tiennent pas seulement à la façon dont il « dit » le passé (la fabulation) mais aussi et surtout la nature même du passé qu'il évoque. Nous verrons plus loin qu'une revendication constante de l'écrivain consiste précisément à s'écarter de toute appartenance nationale et, donc, de toute histoire nationale.

<sup>1681</sup> H. Rousso, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours* [1987]. Paris : Seuil, « Points Histoire », 1990.

<sup>1682</sup> P. Nora, *Les Lieux de mémoire, I. La République*, op. cit., p. XXVI. Nous verrons plus loin que les récits étudiés font plus que mettre en scène cette mémoire archivistique : ils posent précisément la question de la légitimité et de la validité d'un rapport au passé placé sous le signe de l'obsession, la superstition et le respect, voire le culte, de la trace.

<sup>1683</sup> Rappelons que Martin a recueilli tous les documents relatifs à la mort de son père.



contestent la validité des propos recueillis dans les deux premières. En même temps qu'il inscrit *dans* et *par* ses textes la mémoire d'une histoire fantasmée, Volodine reconstitue une archive fabulée de la révolution, composée à la fois des écrits de ses personnages et de ses propres romans.

Il conviendra cependant de s'interroger sur les effets d'une telle fictionnalisation de l'archive : faire de celle-ci, ordinairement envisagée comme garante de vérité, l'objet de la fabulation, n'est-ce pas témoigner une indifférence certaine, si ce n'est une hostilité, à l'impératif présentiste du respect de la trace ?

Le deuxième trait de la mémoire contemporaine consisterait, selon P. Nora, dans l'intériorisation à laquelle elle se prête : « mémoire-devoir », elle serait perçue comme une « contrainte individuelle », nécessaire à la définition de l'identité personnelle<sup>1684</sup>. Nous avons vu comment le paradigme de l'enquête sur l'histoire tendait à se confondre, dans *Dora Bruder*, avec celui de l'enquête sur soi. On n'oubliera pas non plus que le roman de De Luca associe roman d'apprentissage et appréhension de l'histoire, le narrateur accédant à l'âge adulte par la reconnaissance et l'appropriation d'un passé qui lui est antérieur. Tristano et Martin trouvent dans leur mémoire l'explication de leur malaise à vivre dans la société actuelle : le narrateur de *Tigre en papier* reconnaît ainsi que « la Cause, cette nef des fous » aura été son « seul vrai ancrage » (245) et c'est bien face à Marie, qui incarne le présent, qu'il prend le plus nettement conscience d'être « mal placé » dans son époque<sup>1685</sup>. Et c'est encore la mémoire troublée de la génération précédente, riche en héros et, pour reprendre l'expression sartrienne, en « salauds » qui, selon lui, a modelé les rêves d'héroïsme et le besoin épique de ceux qui, comme lui, se sont attachés au projet révolutionnaire. C'est sur cette construction d'une identité en miroir par rapport à la génération des pères qu'insiste Volodine, par le biais d'Ingrid et Kurtz, enfants de l'après-guerre élevés dans l'étouffement et la négation du passé.

Tous ces récits – récits de fils ou de pères rescapés d'un autre temps – posent donc la question de l'identité en lien avec le passé individuel et collectif de la personne et du travail de mémoire dans laquelle elle se constitue. Tout se passe comme s'il fallait se souvenir pour exister – Dondog ne doit-il pas la brève prolongation de sa vie à son effort de mémoire, mourant « complètement » quand il cesse de fabuler ses souvenirs ? –, au risque, comme nous le verrons, de ne plus exister que dans le souvenir. Notons que, sur ce point, la différence

---

<sup>1684</sup> P. Nora, *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>1685</sup> Nous empruntons cette expression à O. Rolin, « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », dans M. Majorano (dir.), *Le Goût du roman, op. cit.* [p. 23-29], p. 23. Cette expression était d'ailleurs le premier titre envisagé par l'écrivain pour sa communication.

entre premier et second *corpus* se révèle particulièrement significative, dans la mesure où si c'est le passé qui semble donner une identité aux personnages des romans contemporains, c'est au contraire le présent, entendu comme rupture avec le passé et ouvrant à l'avenir, qui modèle les personnages des romans engagés – à l'exception, bien sûr, des « prisonniers » de *La Peste*.

Enfin, la mémoire actuelle se définit comme une « mémoire-distance », qui n'entretient plus avec le passé un rapport de « continuité rétrospective », mais qui au contraire met en lumière la « discontinuité » du temps : devenu « invisible », « le passé nous est donné comme radicalement autre, il est ce monde dont nous sommes à jamais coupés »<sup>1686</sup>. C'est ce sentiment de rupture qui, d'après P. Nora, alimente la valorisation des traces – « une inquiète incertitude transforme tout en trace, indice possible » – et la construction d'une identité qui, ne pouvant se passer de la référence au passé, ne peut qu'être négative, fabriquée à l'ombre de ce qui n'est plus : « notre perception du passé, c'est l'appropriation véhémement de ce que nous savons ne plus être à nous »<sup>1687</sup>. La mémoire n'est plus genèse, mais « déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus »<sup>1688</sup>. Autrement dit, de la même façon que les enquêteurs du passé ne trouvent que ruines, traces qui font signe mais pas sens, l'identité qu'ils se forgent par cette recherche n'est elle-même qu'empreinte, marque en creux de ce qui n'est plus.

On aborde avec cette dernière définition de la mémoire contemporaine comme distance l'un des paradoxes les plus frappants du présentisme, et qui constitue, à nos yeux, un élément majeur de la représentation du temps et de l'histoire dans nos récits : la représentation d'un passé omniprésent et dont nous resterions pourtant à jamais séparés. Tous les récits mettent en scène la coexistence du présent et du passé, souvent matérialisés dans les lieux et, plus rarement, dans les personnes : c'est ainsi que le narrateur de *Tu, mio* tend à voir l'île comme un gigantesque théâtre où comparâtraient, déguisés, les adversaires, les bourreaux et les victimes d'autrefois :

L'île était pleine d'Allemands, vieux ou d'âge moyen, des gens qui avaient été jeunes pendant la guerre et qui, aujourd'hui enrichis, dissimulaient l'arrogance du passé sous une jovialité déplacée, avec la prétention de n'être que des touristes, de l'avoir toujours été. [...] C'étaient bien eux que j'avais

---

<sup>1686</sup> P. Nora, *op. cit.*, p. XXXI.

<sup>1687</sup> *Ibid.*, p. XXXII.

<sup>1688</sup> *Ibid.*, p. XXXII-XXXIII.

cherchés dans les livres de l'histoire infâme, qui s'étaient laissés griser et ruiner par Hitler, et aucune défaite n'avait pu leur arracher cette folie de fierté. Les vaincus, c'étaient les autres, ceux qui les servaient pendant leurs vacances sur une île du Sud<sup>1689</sup> (22-23).

L'histoire semble d'ailleurs se rejouer, sur un mode symbolique, le soir où l'hymne SS retentit dans une pizzeria et donne lieu à une bagarre entre les touristes et les jeunes amis de Caia. Dans *Dora Bruder*, le narrateur rapporte que son père avait cru reconnaître, « porte Maillot, un dimanche après la guerre », le fantôme de Schweblin, chef de la Police des questions juives (69). Lui-même semble avoir été hanté par le fantôme de Dora, alors même qu'il ne la connaissait pas, et revient à plusieurs reprises sur cette étrange présence, suggérant ce que Volodine et De Luca actualisent par le recours au chamanisme pour l'un<sup>1690</sup>, au fantastique pour l'autre : la possibilité pour les vivants d'abriter les morts.

Ce sont souvent les lieux qui, notamment dans *Dora Bruder* et *Tigre en papier*, expriment le mieux le paradoxe de l'omniprésence du passé et de son éloignement : revenant dans les quartiers que fréquentait Dora, à la recherche d'une communion avec les disparus, le narrateur ressent systématiquement une « impression d'absence et de vide » (30), et sans doute peut-on lui prêter ces propos de Jean, dans *Un Cirque passe* : « Les détails topographiques ont un drôle d'effet sur moi : loin de me rendre l'image du passé plus proche et plus claire, ils me causent une sensation déchirante de liens tranchés net et de vide<sup>1691</sup>. » À maintes reprises, le narrateur évoque son impuissance, lui qui pourtant semble ne voir Paris qu'à travers le passé, à imaginer ce dernier dans le présent des lieux. L'expression « avoir peine à croire » revient du reste comme un leitmotiv dans le texte et sans doute peut-on lire, derrière l'idée de difficulté évoquée par le mot « peine », celle de tristesse : « Et au milieu de toutes ces lumières et de cette imagination, j'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents » (51) ; « On a peine à croire qu'au 48 bis [de la rue de la Gare-de-Reuilly], dont les fenêtres donnaient sur le jardin du Saint-Cœur-de-Marie, les policiers sont venus arrêter neuf enfants et adolescents un matin de juillet 1942, tandis que Dora Bruder était internée aux Tourelles » (130-131).

---

<sup>1689</sup> T, M, p. 19-20 : « L'isola era piena di tedeschi, anziani, di mezz'età, gente che era stata giovane in guerra e ora arricchita, che nascondeva l'arroganza del passato con una gioialità stonata, dietro la pretesa di essere solo turisti, di esserlo sempre stati. [...] Erano gli stessi che avevo cercato nei libri della storia infame, che si erano fatti ubriacare e rovinare da Hitler, e nessuna sconfitta aveva potuto strappare loro quell'impazzimento di fierezza. Sconfitti erano gli altri che facevano i servi alle loro vacanze in un'isola del Sud. »

<sup>1690</sup> Dans *Dondog*, le personnage éponyme accueille en lui, par le biais d'une « substitution chamanique », Schlumm, victime de l'extermination des Ybürs : « Schlumm fut hébergé en moi comme un frère dévasté, dit Dondog » (p. 114).

<sup>1691</sup> P. Modiano, *Un cirque passe*. Paris : Gallimard, 1992, p. 41.

Martin, dans *Tigre en papier*, semble éprouver le même sentiment de déchirure lorsqu'il parcourt Paris, la ville étant défigurée par des slogans publicitaires qui, interrompant le flux de l'histoire racontée<sup>1692</sup>, symbolisent la perte du sens de l'histoire dans une société dédiée au culte de la consommation et de la publicité, « cette espèce d'éternité de pacotille qui est le contraire de l'histoire » (79). Le paysage urbain n'est pas seulement un lieu de mémoire, il n'est pas seulement l'espace où se lit le travail de métamorphose et d'effacement du temps, il est aussi un texte que les nouvelles générations ne savent plus déchiffrer, et c'est bien la perte de la mémoire « vivante » qui, selon P. Nora, reconduit « éternellement » l'héritage du passé<sup>1693</sup>, que déplore Martin.

Il semble donc que les récits étudiés participent du « devoir de mémoire » que notre société contemporaine valorise. Cette entreprise recouvre dans les textes deux significations distinctes, quoique liées l'une à l'autre : d'une part, il s'agit de sauver de l'oubli les événements marquants et/ou traumatisants du siècle passé et ceux qui en ont souffert, vaincus et surtout victimes ; d'autre part, il s'agit de lutter contre la falsification ou la réécriture de l'histoire<sup>1694</sup>.

Le devoir d'inventaire auquel se livrent les écrivains est étroitement lié à la vive conscience qu'ils ont de la fragilité des traces, et sans doute leur démarche relève-t-elle moins du désir impossible de ressusciter les morts que de la volonté de recueillir les ruines du passé. « Dis les restes » : cette injonction, lancée par Breughel à lui-même dans *Nuit blanche en Ballyrie* de Volodine<sup>1695</sup>, et qui a valeur d'art poétique et de consigne morale, voire politique, vaut pour tous nos récits, qui tendent à donner une visibilité aux restes. Aucun ne prétend reconstituer l'histoire, comme ont tenté de le montrer nos analyses sur la représentation du passé comme trace et sur la déformation des paradigmes narratifs. Néanmoins, cette poétique des restes tire de l'exposition des lacunes et des manques sa véritable force, qui consiste précisément à faire exister les restes aux yeux du lecteur. À cet égard, la fin de *Dora Bruder* est exemplaire, le narrateur disant ressentir le vide qu'a laissé Dora dans Paris et rendant l'absence en quelque sorte palpable:

---

<sup>1692</sup> Le récit est en effet régulièrement interrompu par la transcription, en majuscules, des affiches publicitaires qui émaillent le périphérique.

<sup>1693</sup> P. Nora, *op. cit.*, p. XXV.

<sup>1694</sup> Ce sont là deux impératifs qui sous-tendaient déjà le témoignage de Rieux dans *La Peste*.

<sup>1695</sup> A. Volodine, *Nuit blanche en Ballyrie*. Paris : Gallimard, 1997, p. 83.

Le samedi 19 septembre, le lendemain du départ de Dora et de son père, les autorités d'occupation imposèrent un couvre-feu en représailles à un attentat qui avait été commis au cinéma Rex. Personne n'avait le droit de sortir, de trois heures de l'après-midi jusqu'au lendemain matin. La ville était déserte, comme pour marquer l'absence de Dora.

Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeurée aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l'heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches de métro. Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir l'écho de sa présence dans certains quartiers. L'autre soir, c'était près de la gare du Nord (146).

Faisant entendre, par le biais de lettres, la voix des victimes, évoquant, sans commentaires, la destinée de certains déportés, Modiano, comme le souligne E. Bouju, « trouve une façon de défaire, de contre-dire le processus historique de leur disparition tel qu'il a été mis en scène, orchestré par les autorités de la collaboration : “ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement” (84)<sup>1696</sup> ». L'écrivain, retrouvant ses fiches et les exposant au public, donne à voir cette disparition, la fait exister, sans pour autant la transformer en présence pleine.

Dire l'absence, c'est aussi ce que fait Martin, quand il décide de raconter la vie de Treize. Le surnom même de ce dernier a partie liée avec l'absence, dans la mesure où l'ami de Martin est le treizième membre du groupe, celui qui ne figure pas sur l'unique photo des militants de La Cause parce que c'était lui, Treize, qui la prenait. « Treize, c'est celui qui n'est pas sur la photo, le souvenir de son visage s'efface dans ma mémoire, cela fait longtemps qu'il n'est plus qu'une image qui s'épuise et meurt dans l'effort même d'apparaître, qui s'évanouit dès que j'essaie de la fixer avec les yeux de l'intérieur », dit le narrateur (205). La démarche de Martin, qui vise à rendre hommage à son ami disparu et à tous ceux qui ont partagé son expérience, est celle de Rolin lui-même : « Le personnage de Treize n'est dérivé directement de personne, mais il est, dans mon esprit, lié à la mémoire de deux amis qui sont morts à la fin des années soixante-dix, au début des années quatre-vingt. J'avais envie, non de parler d'eux, mais que cette histoire soit placée sous leur invocation secrète. [...] Mais il est vrai que c'est une sorte d'hommage<sup>1697</sup> ».

---

<sup>1696</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 28.

<sup>1697</sup> O. Rolin / J.-L. Bertini, M. Clément, L. Roux, S. Omont, « L'Ironie de Tantale », *La Femelle du requin*, n°20, printemps 2003 [p. 30-41], p. 30.

On retrouve ainsi dans nos textes la tendance de ce que l'on appelé la « nouvelle histoire » ou « micro-histoire », qui s'intéresse aux anonymes, aux oubliés<sup>1698</sup>. C'est sans doute Volodine qui pousse le plus loin cette tendance à substituer aux grands hommes de l'histoire les anonymes, en mettant en scène des combattants usés, des personnages dont l'appartenance à l'espèce humaine elle-même est problématique et qu'il nomme les « Untermenschen<sup>1699</sup> ». Dans *Lisbonne, dernière marge*, les auteurs de la « littérature des poubelles » appartiennent à une « race différente » de celle des hommes ordinaires<sup>1700</sup>, qui tend à l'animalité : les « collectifs d'intellectuels spécialisés » qui s'opposent à la société et à la culture de la Renaissance dans le livre d'Ingrid sont associés à des « colonies d'insectes », au sens où « chaque groupe remplit une fonction prédéterminée et unique » (127). On retrouve dans *Dondog* un animal essentiel de ce que L. Ruffel nomme le « bestiaire post-exotique » de Volodine<sup>1701</sup> : la blatte, dont le nom constitue d'ailleurs le titre de la dernière partie du livre et celui du dernier chapitre (« Cockroach Street »), et à laquelle s'identifie volontiers Dondog<sup>1702</sup>, qui du reste dialogue avec l'une d'elles, baptisée « Smoky » (326). Dans ce roman, les frontières entre humanité et animalité s'estompent, au point que l'on a pu parler des « métamorphoses » des personnages, et notamment de Dondog qui, associé à une blatte dans la dernière partie, deviendrait par intermittences, dans la troisième partie, un chien<sup>1703</sup>, prenant le nom de « Puffky » à la place de celui qui le destinait déjà (Don-« dog ») à une métamorphose canine. Nous reviendrons plus loin sur la dimension idéologique et politique que comporte une telle représentation de l'homme en « sous-homme » ou en animal.

<sup>1698</sup> Dans ce courant s'inscrivent notamment l'historien A. Corbin (*Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1786-1876* [Paris : Flammarion, 1998]) et C. Ginzburg (*Enquête sur Piero della Francesca : le « Baptême », le cycle d'Arezzo et la « Flagellation » d'Urbino* [trad. de l'italien par Monique Aymard [et ali.]. Paris : Flammarion, 1983]).

<sup>1699</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début », art. cit., p. 235 : « Je trouve que c'est déjà bien assez suffisant de pouvoir affirmer qu'on appartient à l'espèce humaine. Comme de cela je ne suis pas tout à fait sûr, au fond, je préfère même me retrouver de temps en temps avec mes personnages dans la catégorie des "Untermenschen" ». Ce dernier terme, qui signifie « sous-homme » en allemand, constituait l'un des concepts centraux de l'idéologie raciale nazie et concernait tous les représentants des « races inférieures », par opposition à « la race aryenne », supérieure. L'expression est souvent employée par Volodine pour désigner ses personnages, victimes de l'idéologie totalitaire, qui n'est pas, comme nous l'avons vu, uniquement nazie. Le terme apparaît dès la première page de *Dondog* : « [le couloir] empestait l'ail frit, les entrailles de poisson, l'humidité crasseuse, il sentait les taudis où survivent gueux et Untermenschen, il sentait la pisserie de rat, la décomposition, la vieillesse infâme de toute chose » (p. 9).

<sup>1700</sup> LDM, p. 150 : « L'homme des filières n'était pas de même texture que l'homme de la Renaissance. Ni sur le plan moral, ni sur le plan physique. Il était, en un mot, de *race différente*. »

<sup>1701</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 382.

<sup>1702</sup> D, p. 340 : « je me contentai de chuchoter un début d'excuses. D'être une blatte, chuchotai-je. N'est pas digne d'être une blatte. » Marconi traite également Dondog de « blatte », p. 323.

<sup>1703</sup> Charif Majdalani, « Illusions et désillusions karmiques. Lecture du récit "post-exotique" », art. cit., p. 106-107.

Les œuvres étudiées ne se contentent cependant pas de représenter ceux qui sont généralement absents de la grande Histoire et de faire entendre leur voix, qui, parfois, raconte cette histoire. L'impératif de « dire » est indissociable de l'exigence de « dire vrai », par réaction ou par anticipation d'une éventuelle déformation de l'histoire.

Ce que combattent les narrateurs de Modiano et De Luca, c'est plus précisément l'effacement des traces et l'amnésie volontaire. Le narrateur de *Dora Bruder* est bien conscient du caractère destructeur du temps, et lui-même ne parvient pas toujours à relier le passé au présent : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui » (51-52). Mais le narrateur dénonce aussi fermement le refoulement du passé, qui semble avoir été institutionnalisé par une administration pressée de cacher une histoire honteuse, comme le montre ce passage :

Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur un no man's land, une zone de vide et d'oubli. [...] Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. Dans le doute et la mauvaise conscience, on avait affiché l'écriteau « Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier » (133).

Or le narrateur est précisément celui qui cherche à capter les ondes du passé<sup>1704</sup>, ces échos volontairement étouffés symbolisés par la destruction des édifices anciens et la reconstruction en béton, « le béton de la couleur de l'amnésie », qui transforme Paris en « village suisse dont on ne [peut] mettre en doute la neutralité » (138) et qui égare volontairement celui qui cherche, tel un poète de l'histoire et de la mémoire, à établir des correspondances temporelles dans la « vivante forêt de symboles » qu'est la capitale : « La liste de leurs noms [des déportés] s'accompagne toujours des mêmes noms de rues. Et les numéros des immeubles et les noms des rues ne correspondent plus à rien » (139).

---

<sup>1704</sup> On pourrait rapprocher ce passage d'un extrait de *Rue des boutiques obscures*, où le narrateur dit n'exister que par les ondes du passé qui le traversent : « Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeuble l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro Mc Evoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi » (*op. cit.*, p. 124).

Sur un registre différent, c'est une volonté d'oublier, et donc une forme de falsification de l'histoire nationale qu'entend dénoncer Tabucchi dans *Tristano meurt* : lui qui avait déjà exhumé de l'oubli les anarchistes de Toscane dans son premier roman, *Piazza d'Italia* (1975)<sup>1705</sup>, s'attaque au « mythe du bon soldat italien qui n'aurait rien eu à voir avec le soldat nazi » en évoquant l'invasion de la Grèce par les Italiens, effacée, à l'instar des exactions commises en Abyssinie, en Libye et en Éthiopie, par « la politique et les institutions du pays durant l'après-guerre<sup>1706</sup> ».

Rolin et Volodine, eux, se dressent contre une relecture capitaliste et libérale des années de militantisme révolutionnaire, qui tendrait à considérer cette époque comme nulle et non avenue : *Tigre en papier* vise à réhabiliter la mémoire de la génération 68, et l'on pourrait dire que, racontant avec humour et tendresse les « aventures picaro-métaphysiques » (90) de Martin et de Treize, l'écrivain cherche à retourner contre les détracteurs de cette époque un de leurs arguments clés : mai 68 n'aurait été qu'une mascarade. Il dénonce également la récupération de la Révolution par la bourgeoisie contemporaine, qui en a fait « un gadget, une pacotille », ou « une fanfreluche » : « Regarde, écoute, lis autour de toi, Marie : nos élites se disent toutes “révolutionnaires”, à présent. [...] La bourgeoisie moderne est “révolutionnaire”, elle a inventé ce formidable trompe-l'œil pour dissimuler ses privilèges. Mais avant que ça devienne un style prisé par les pages “tendance” des magazines chics, la Révolution, c'était le dernier avatar du vieux rêve d'héroïsme » (172).

Enfin, le dernier trait du présentisme à l'œuvre dans nos textes, après la centralité et les divers statuts et modalités de la mémoire contemporaine, semble être ce que F. Hartog nomme « la double dette », à l'égard du passé et du futur. Que la génération des fils se sente héritière et en dette à l'égard des pères, nous l'avons suffisamment démontré, semble-t-il, dans l'analyse consacrée aux postures de l'héritier et à la thématique des fantômes<sup>1707</sup>.

Mais les textes portent également les stigmates de cette « crise de l'avenir » qui caractérise notre présent, et sans doute les injonctions du devoir de mémoire sont-elles indissociables d'une inquiétude concernant le futur : sauver de l'oubli signifie préserver pour les générations à venir un patrimoine historique et culturel, qui menace d'être détruit. L'idée de transmission du passé est au cœur de nos récits, thématisée par la circulation de la parole : les récits sont presque tous adressés à quelqu'un, destinataire fictif (l'écrivain dans *Tristano*

---

<sup>1705</sup> A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, [1975]. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Christian Bourgois, 1994.

<sup>1706</sup> A. Tabucchi / S. Sersoise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », art. cit., p. 4 ; Annexe, p. 816.

<sup>1707</sup> Nous renvoyons à notre Deuxième partie, « 4. 2 Des récits de fantômes ».



meurt, Marie dans *Tigre en papier*, Kurt pour le roman d'Ingrid, Marconi dans *Dondog*<sup>1708</sup>) ou réel (le lecteur, interpellé discrètement dans *Dora Bruder*, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail). Tous mettent en valeur la figure du témoin, indispensable à l'élaboration du récit, et qui est, par définition, une image de passeur.

Et pourtant, comme nous l'avons vu, les textes se tiennent à l'écart du modèle historiographique, et le « devoir de mémoire » n'exclut jamais la possibilité de la fiction, qu'elle soit minimale, comme dans *Dora Bruder*, ou maximale, comme dans les œuvres de Volodine. Si le présentisme constitue bien le terreau culturel et historique des œuvres, il n'est donc pas certain que la littérature se contente d'en reproduire les principes. Notre hypothèse est que les œuvres de notre second *corpus* s'approprient certains traits du régime présentiste et que, dans ce geste qui relève à la fois de la reformulation et de la problématisation, elles donnent lieu à ce que l'on pourrait appeler un présentisme fictionnel : non pas un présentisme *de fiction*, au sens de fictif, mais un présentisme *de la fiction*, que la littérature seule peut mettre en œuvre et, comme nous le verrons, en question.

### 3.2.2 Le présentisme fictionnel

#### L'apport de la fiction à l'histoire

Dans une lettre adressée à S. Klarsfeld, Modiano avoue que la lecture des interminables listes d'enfants déportés recensés dans *La Shoah en France : Mémorial des enfants juifs de France* l'a fait « douter de la littérature » : « puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait<sup>1709</sup> ». On sait qu'avant d'entreprendre *Dora Bruder*, Modiano avait déjà donné de l'histoire de Dora une version romanesque dans *Voyage de noces* (1990)<sup>1710</sup>. Mais la fiction ne satisfait pas l'auteur qui, dans *Dora Bruder*, affirme

---

<sup>1708</sup> Sans doute Dondog parle-t-il avant tout pour lui-même, pour éloigner par le discours la douleur des souvenirs. Mais la présence de Marconi est un motif supplémentaire pour fabuler, et, dans l'univers volodinien, la parole n'est jamais libre, étant soumise à une instance extérieure à l'idéologie post-exotique, ce qui l'oblige à suivre les chemins du cryptage et du mensonge.

<sup>1709</sup> P. Modiano, *Libération*, 2 novembre 1994, cité dans D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano*, « *Dora Bruder* », *op. cit.*, p. 19. Modiano reprend ces thèmes dans une lettre adressée à Klarsfeld, reproduite *La Shoah en France : Mémorial des enfants juifs de France*, 2<sup>ème</sup> éd., p. 538 : « Pour moi, ce livre où vous avez témoigné pour toute cette innocence que l'on a saccagée, est le plus important de ma vie. »

<sup>1710</sup> *DB*, p. 54 : « Il me semblait que je parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer

n'avoir réussi qu'à « capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité » (55). Quelques années plus tard, Modiano se remet à l'essai en se lançant un défi plus exigeant, celui de « ressusciter Dora, mais sans l'inventer<sup>1711</sup> ». Toutefois, comme nous l'avons suggéré plus haut, Modiano ne renonce pas complètement à la fiction : l'enjeu esthétique et moral de son livre consiste en fait à trouver le moyen de rendre Dora vivante, quitte à recourir à l'imagination, tout en restant fidèle à la vérité historique.

C'est moins en termes d'exactitude historique qu'en termes d'intentionnalité historique, nous semble-t-il, qu'il faut alors comprendre la démarche de Modiano : la fiction, qui reste toujours dans les limites du vraisemblable, du plausible, est avant tout un instrument de recherche, un moyen de connaissance autre. Le choix même de s'intéresser à la fugue de Dora, plutôt qu'à sa déportation, est révélateur de l'idée selon laquelle la littérature, tournant son regard vers les interstices de l'histoire, peut éclairer celle-ci d'une autre façon.

Que le romancier possède des atouts que l'historien n'a pas, cela est clairement dit dans *Dora Bruder* : retraçant l'itinéraire de Dora pendant sa première fugue, le narrateur se remémore dans une autre « traversée nocturne de Paris », celle de Jean Valjean et de Cosette poursuivis par la police de Javert. Il remarque alors que les deux personnages hugoliens quittent, à un certain moment de leur course, « les vraies rues du Paris réel » pour se retrouver « projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus » (52). Ce qui trouble le narrateur, c'est que les fugitifs se sauvent en escaladant un mur pour retomber dans le jardin d'un couvent que Victor Hugo situe « exactement au 62, rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder » (53). Une complicité mystérieuse se noue ainsi entre les deux livres, qui fait dire au narrateur qu'il croit « aux coïncidences et quelques fois à un don de voyance chez les romanciers », « un don » qui « fait simplement partie du métier » : « les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier [...], toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions “concernant des événements passés ou futurs”, comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique “Voyance” » (54). Si, comme le souligne Lynn Higgings, « Modiano note l'endroit exact où le texte hugolien dépasse le réel, c'est sans doute pour

---

à concentrer mon attention sur Dora, et, peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. »

<sup>1711</sup> L. Higgings, « Lieux de mémoire et géographie imaginaire dans *Dora Bruder* », dans B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle.*, op. cit. [p. 397-405], p. 398.

avertir qu'il ferait volontiers de même<sup>1712</sup> ». De fait, la fiction figure dans le texte comme une tentation permanente, ainsi que le montre le passage où le narrateur suggère combien il aurait été heureux pour le romancier que la jeune fille que son père croisa dans « le panier à salade » le jour de son arrestation en 1942 fût Dora. Mais elle ne l'était pas, comme cela a été prouvé pour la suite, et le narrateur renonce à cette coïncidence invraisemblable.

L'empreinte fictionnelle se traduit principalement dans le texte modianien par le recours à ce « don de voyance », qui n'est ni invention, ni réalité, et qui l'amène à interroger les rues, les objets, que Dora aurait pu voir, les gens qui auraient pu croiser son chemin. C'est ainsi qu'il croit sentir la présence de Dora dans un film qu'elle a peut-être vu, *Premier rendez-vous*, dont le sujet est la fugue d'une fille de son âge. Même s'il ne trouve, dans cette « version rose et anodine de ce qui était arrivé à Dora dans la vraie vie » (81), « rien qui pût correspondre à la réalité », il se rapproche cependant de la jeune fille lorsqu'il comprend que le malaise ressenti devant ce film à la « luminosité particulière » est dû au fait que ce dernier « était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation » : « Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens » (82). Les objets témoignent des personnes disparues, et c'est bien dans « cette conversation entre des objets et des rues, des murs et des jardins de couvent, que l'imagination peut s'implanter sans trahir la réalité des morts<sup>1713</sup> ».

Les autres récits ne partagent pas la même exigence de véracité, se donnant clairement à lire comme des fictions. Il n'empêche qu'ils insistent eux aussi sur la valeur cognitive de la littérature et l'on sait que, pour Tabucchi notamment, la littérature est une forme de connaissance : commentant le texte de Pasolini, daté de 1974, intitulé *Je sais (Io so)*, l'écrivain affirme, dans *La Gastrite de Platon* que « ce savoir de Pasolini n'appartient pas à la logique de Wittengstein, mais à une connaissance conjoncturale et créative<sup>1714</sup> », propre à l'art.

*Tristano meurt* renvoie à ce pouvoir de la littérature à dire autrement une vérité que la raison et le discours historique – et plus encore le discours historique officiel – sont insuffisantes à dévoiler, ou taisent : certaines images ou situations fictionnelles revêtent un sens symbolique fort, comme la fécondation impossible de Marylin, l'Américaine, par Tristano, l'Italien, incapables de donner naissance ensemble à un monde nouveau. L'enfant

---

<sup>1712</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>1713</sup> *Ibid.*

<sup>1714</sup> A. Tabucchi, *La Gastrite de Platon*, *op. cit.*, p. 27.

qu'adoptera Marilyn et qu'elle confiera ensuite à son ancien amant connaîtra une fin tragique, en faisant exploser une bombe lors d'un attentat fasciste dans les années 1970 : image d'une alliance qui a été forcée et qui se retourne contre ceux qui l'ont provoquée. On pourrait multiplier les exemples de ce genre, dont l'écrivain nous laisse d'ailleurs percevoir la signification symbolique dans ce passage où Tristano associe l'ensevelissement de la liberté pour laquelle il a lutté à celui du petit chien jaune figurant dans un tableau qu'il est allé voir au musée du Prado à Madrid<sup>1715</sup>. C'est bien par analogies, par associations, par mises en abyme et échos que l'art « dit » quelque chose et énonce peut-être une vérité. La désorganisation du récit est ainsi le symbole même de sa signification, ou plutôt de son éclatement en de multiples significations, comme le dit Tristano : « et puis un jour le doigt s'arrête tout seul, il n'arrive plus à faire de gribouillis, il y a sur le sable un tracé étrange, un dessin sans logique et sans construction, et tu soupçonnes tout à coup que le sens de cette affaire était dans les gribouillis<sup>1716</sup> » (63).

De la même façon, Martin, qui « déborde d'histoires et d'Histoire » (159), trouve dans l'image de la pelote à la fois la forme de son récit, qui s'enroule constamment sur lui-même, et l'essence de son expérience, où l'individu était attaché par mille fils invisibles au passé et aux autres hommes. Mais c'est sans doute le roman de De Luca qui montre le plus clairement le type d'apport que peut constituer la fiction – non plus seulement le récit littéraire, mais encore l'imagination elle-même – dans la recherche de la vérité historique. De la même façon qu'il apprend à pécher en imitant les gestes de Nicola, la seule façon de connaître l'histoire, pour le narrateur, est d'en faire l'expérience, comme le lui suggère son oncle : « Avant tout, il me dit que chercher des réponses chez des autres équivaut à chausser le soulier de son voisin, qu'on doit se donner à soi-même ses réponses, sur mesure<sup>1717</sup>. » (68). Mais comment faire l'expérience d'une histoire passée ? Par l'appropriation de l'expérience d'autrui, nous dit l'auteur, rendue possible par le biais d'une incarnation fantastique que seule la littérature permet.

Si De Luca conteste donc la validité de la démarche historique au profit d'une appropriation fictionnelle de l'expérience, la fabulation volodinienne, elle, fait l'économie de

---

<sup>1715</sup> *TM*, trad. fr., p. 90-94 et p. 67.

<sup>1716</sup> *TM*, p. 49 : « e poi un giorno il dito si ferma da sé, non ce la fa più a fare ghirigori, sulla sabbia c'è un tracciato strano, un disegno senza logica e senza costruito, e ti viene un sospetto, che il senso di tutta quella roba lì erano i ghirigori ».

<sup>1717</sup> *T, M*, p. 57 : « Prima di tutto mi disse che cercar risposte dagli altri è come calzarsi al piede una scarpa d'altri, che le risposte uno se le deve dare da sé, su misura. »

ce cheminement de l'histoire à la fiction pour mettre au premier plan cette dernière. On pourrait même dire qu'elle inverse les rapports entre histoire et fiction que présentent les autres œuvres, en dégagant de la fiction elle-même une histoire fantasmée, celle de l'univers post-exotique, doté d'une chronologie qui lui est propre, comme l'indique l'auteur : « dans mes livres, en général, l'action se passe à une époque indéfinie, comme si était en vigueur un calendrier historique différent de celui que nous connaissons. Historiquement, c'est un temps marqué par des événements significatifs et forts : par exemple, “deux mille ans après la révolution mondiale”, “pendant l'entre-deux-guerres”, “quatre siècles après la guerre noire”<sup>1718</sup> ». C'est que l'intention de Volodine n'est pas de renvoyer à des événements précis d'une histoire nationale, mais au contraire de faire disparaître « toute possibilité de lien national entre le narrateur et la fiction » pour toucher à une mémoire collective universelle, qui soit « commune à tous les individus quelle que soit leur origine, et en gros, à tout être humain connaissant l'histoire de l'humanité au XX<sup>e</sup> siècle<sup>1719</sup> ». Nous reviendrons plus loin sur la dimension internationaliste de la fiction volodinnienne. Retenons pour l'instant que, de Modiano à Volodine, ce sont divers degrés de fictionnalisation de l'histoire qui sont mis en œuvre pour rendre vivant, mais aussi peut-être problématiser, comme nous verrons plus loin, ce devoir de mémoire qui caractérise le rapport de nos sociétés contemporaines à l'histoire.

### **La mémoire de la littérature ou l'intertextualité<sup>1720</sup>**

Il est cependant une autre mémoire que convoquent nos textes, et qui est celle de la littérature elle-même. Sans doute, toute œuvre comporte une part d'intertextualité et, de la sacralisation au jeu citationnel postmoderne, il existe une grande variété d'expressions de la mémoire littéraire. S'il est évidemment possible d'attribuer différentes fonctions et valeurs aux intertextes présents dans les récits étudiés, nous mettrons l'accent sur celles qui nous paraissent participer directement de la représentation d'un ordre du temps.

Les intertextes ont pour premier effet, on le sait, d'inscrire l'œuvre dans une tradition et d'affirmer, ou de renier, des filiations. Il s'agit donc pour l'écrivain de se situer dans une histoire – littéraire – et cette simple observation pourrait déjà nous aider à comprendre l'abondance des références intertextuelles dans ces récits qui, précisément, posent la question de l'identité en termes d'héritage et de dette. On serait même tentée d'avancer que, face au

---

<sup>1718</sup> A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », art. cit., p. 6 de la version numérique .

<sup>1719</sup> *Ibid.*

<sup>1720</sup> Nous faisons ici référence au titre de l'essai de T. Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature* : Paris, Nathan, 2001.

sentiment de rupture entre les générations, de coupure avec le passé qui va paradoxalement de pair avec l'obsession mémorielle, les écrivains cherchent à s'inscrire dans une continuité autre, proprement littéraire. C'est bien ce que semble faire Modiano dont le récit présente une dimension intertextuelle, particulièrement riche et lisible.

Nous avons déjà mentionné la référence à V. Hugo qui, dans *Dora Bruder*, suggère la nature du lien qui unit Modiano aux autres écrivains : le « don de voyance », qui permet à des auteurs d'époques différentes de se rencontrer, provoquant des miracles de la reconnaissance que la vie réelle offre rarement. Croyant chercher Dora, c'est Cosette que trouve le narrateur, mais cette découverte n'est pas un échec, puisqu'elle lui fait ressentir, par analogie, le même climat d'insécurité et de fuite qu'avait dû connaître la jeune fille, qui, comme le personnage hugolien, avait trouvé refuge dans un institut religieux. Le narrateur croise à plusieurs reprises la figure d'écrivains du passé, et toujours ces rencontres sont présentées comme de véritables – quoique discrètes – révélations : rendant visite au docteur Ferdière pour lui apporter un exemplaire de son premier livre, il apprend que Robert Desnos avait écrit, avant lui, un livre intitulé *La Place de l'Étoile*, édité en 1945, quelques mois après sa mort au camp de Terezin ; le narrateur dit aussi qu'il lui est arrivé « de croiser le chemin de Roger Gilbert-Lecomte », « poète maudit » mort à trente-six ans en 1943, fréquentant au même âge que lui les quartiers du sud de Paris. Pourquoi insister sur ces coïncidences ? C'est que Robert Desnos, Roger Gilbert-Lecomte, ainsi que les autres écrivains dont il évoque le destin pendant près de dix pages<sup>1721</sup> (Friedo Lampe, Felix Hartlaub, Maurice Sachs, qui a habité dans le même appartement que Modiano des années plus tard, au 15 quai Conti) représentent tous ceux qui, frappés par la « foudre » de la guerre, ont « servi de paratonnerre pour que les autres soient épargnés » (97), ont « épuisé toutes les peines pour nous permettre de n'éprouver que des petits chagrins (101). C'est avec reconnaissance que le narrateur s'adresse à ceux qu'ils considèrent comme des « amis qu'il n'a pas connus » tous morts avant sa naissance ou l'année même de celle-ci, en 1945 (100). Tout se passe donc comme si le narrateur modianien, que l'on associe souvent à la figure freudienne développée par Marthe Robert de l'« enfant trouvé », se constituait ici une famille d'adoption, littéraire.

Mais les références intertextuelles valent aussi comme un instrument de recherche qui seconde le narrateur dans son enquête sur Dora et les écrivains évoqués ci-dessus ont en

---

<sup>1721</sup> *DB*, p. 94-102.

commun d'avoir vécu une situation d'oppression comparable à celle de la jeune fille, tout comme Cosette, traquée par la police, ou comme Manon Lescaut, qui a été internée dans une prison de femmes (20). C'est aux mots de Jean Genet, dans *Miracle de la Rose*, que Modiano se réfère pour décrire la langue de Dora et de tous les enfants juifs : « “Cet enfant m'apprenait que le vrai fond de l'argot parisien, c'est la tendresse attristée.” Cette phrase m'évoque si bien Dora Bruder que j'ai le sentiment de l'avoir connue » (p. 140). On voit ici comment la littérature, comme ailleurs la fiction, vient réparer l'effacement des traces, les mots de Genet exprimant, peut-être mieux que toutes les photos de Dora que le narrateur a retrouvées, l'état d'âme de la jeune fille. Un état d'âme dont on ne saurait négliger qu'il a ses racines dans l'histoire, et l'on pourrait tout à fait rattacher l'évocation de Friedo Lampe, Felix Hartlaub et Roger Gilbert-Lecomte, écrivains méconnus, au projet modianien d'une dénonciation de l'oubli et du silence. Le recours à l'intertextualité est alors à comprendre en rapport à une volonté d'élucidation plus générale de l'histoire et au combat contre la violence du refoulement<sup>1722</sup>.

*Tigre en papier*, comme la plupart des œuvres de Rolin, est truffé de références intertextuelles, où se mêlent les poètes de la mélancolie (Nerval et son « soleil noir de la mélancolie », associé à l'« astre noir » qu'est Paris (46) ; Chateaubriand<sup>1723</sup>), les écrivains de multiples « tableaux parisiens » (Hugo, Baudelaire, Apollinaire, Aragon, mais aussi, quand il s'agit d'évoquer la banlieue de la capitale, Céline, Cendrars et Tardi), sans oublier les écrivains de guerre, de Cervantes et Camoëns jusqu'à Tolstoï, Faulkner et Hemingway, et les écrivains dont les « bien-pensants » préfèrent oublier l'absence de sentiment anti-colonialiste, Conrad ou Rimbaud (22). Souvent, ces références sont convoquées dans un contexte humoristique, visant à tourner en dérision les jeunes militants qui, se prenant pour des héros balzaciens ou hugoliens (le nom de Treize renvoie bien sûr à la société secrète et extrêmement puissante évoquée dans *Ferragus* et *La Fille aux yeux d'or*, mais fait aussi écho au roman de Hugo, *Quatre-vingt-treize*<sup>1724</sup>), ressemblent davantage aux « Pieds Nickelés » (173).

---

<sup>1722</sup> E. Bouju a développé dans ce sens une étude de l'intertextualité dans les romans de Leonardo Siascia et Manuel Vásquez Montalbán. Postulant que « le défi lancé envers et contre l'histoire et la violence politique qui lui est associée repose en dernière instance sur un travail de déploiement intertextuel de l'espace littéraire, par la citation et la réécriture », il fait de l'intertextualité un moyen, pour l'écrivain, de participer à une « entreprise de libération du jugement et de la mémoire » qui implique directement le lecteur, témoin et acteur de cette entreprise. (*La Transcription de l'histoire*, chap. IV, « Littérature en acte : politiques de l'épigraphe », *op. cit.*, p. 85-106, citation p. 85.)

<sup>1723</sup> Nous renvoyons à la p. 345 de notre travail.

<sup>1724</sup> *TP*, p. 95 : « Est-ce que tu as lu *Quatre-vingt-treize* ? demandes-tu à la fille de Treize. [...] Victor Hugo, ça doit te sembler ringard, mais on était tout imprégnés de ces grands récits, alors. »

Aux côtés des références classiques – on n’oubliera pas le registre mythologique qui se développe autour de cette *Odyssee* nocturne, où se côtoient les images de Martin-Ulysse descendant aux Enfers à la rencontre des ombres du passé et celle de Gédéon, le Grand Dirigeant de la Cause, entouré d’ombre « tel un Pluton [...] de la Révolution » (44) – Rolin multiplie les clins d’œil au cinéma et aux bandes dessinées, dénonçant les actions des partisans de la Cause comme fictions, relevant du domaine du spectacle : eux-mêmes, dit Martin, avaient l’impression de tourner dans un « polar à petit budget », le narrateur imaginant Trintignant jouer son propre rôle (167). Il décrit ses compagnons comme des personnages fictionnels, évoquant la « dégaine de Gaston Lagaffe » (125) de l’un, qualifiant les autres de « personnage d’espion dans un film comique » (105) ou de « douanier Rousseau de la lutte des classes » (61). Multipliant les récits de bagarres de rues et de collages d’affiches, Rolin donne à lire le « roman feuilleton de la Cause » (82), enrichi de vignettes de bandes dessinées qui empruntent à Spirou (195) ou à Tintin (91).

Mais on ne saurait oublier que « l’ironie n’efface jamais, dans ce texte, l’empathie et que le jugement ne s’accompagne d’aucun reniement<sup>1725</sup> ». Comme le souligne A. Castiglione, *Tigre en papier* est, « comme le *Quichotte*, un très émouvant adieu à la *grandeur*, au lyrisme et au romantisme. Il en est aussi la célébration<sup>1726</sup> ». De fait, on peut relier cette explosion de références à la notion, déjà évoquée plusieurs fois, d’une époque qui se sentait rattachée à l’histoire – politique, idéologique, sociale mais aussi littéraire, bien que La Cause condamnât toute forme de culture, jugée comme une déviation esthétisante et bourgeoise – par de multiples connexions. Souvent, Martin relève l’ignorance de Marie, qui ne connaît pas plus l’histoire de France que la littérature. Les références littéraires participent de cette capacité, perdue aujourd’hui selon Martin, de relier le présent au passé, de lire le second dans le premier. Coupé de son histoire, de sa mémoire, le présent le serait aussi de sa culture, et, voulant faire revivre les années de sa jeunesse, Martin ne peut faire autrement que citer les auteurs qui ont imprégné sa vision du monde, donnant à une bagarre avec les CRS les allures d’un combat épique : « tu te dis que sans doute tu ne serais pas parti ainsi, absurdement, à l’assaut des casques et des boucliers, si tu n’avais pas lu *L’Iliade* » (60).

Si convoquer la littérature, c’est convoquer le souvenir d’une génération qui vivait dans la croyance d’une invisible chaîne qui reliait les époques, c’est aussi renvoyer à d’autres

---

<sup>1725</sup> A. Castiglione, « “Dans les forêts de la nuit” », art. cit., p. 221.

<sup>1726</sup> *Ibid.*



œuvres qui ont traité la question de la mémoire et du temps, et en premier lieu *À La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, dont une citation figure en épigraphe au roman (« Mais ces histoires dormaient dans les journaux d’il y a trente ans et personne ne les savait plus », *Le Temps retrouvé*). Comme le narrateur proustien, Martin est bien « à la recherche d’une chose désormais introuvable, notre passé » (131) et c’est surtout dans les pages consacrées à l’anniversaire de Judith dans un bistro parisien que l’intertextualité avec *Le Temps retrouvé* est la plus frappante, la scène entière pouvant se lire comme une réécriture de la matinée chez la princesse de Guermantes, le célèbre « bal des têtes ». Aussi incrédule que « Marcel découvrant, dans les salons du prince de Guermantes, le hautain d’Argencourt devenu un “sublime gaga” », Martin reconnaît avec peine ses anciens camarades, comparés à des « êtres amphibies [qui] portent dans leur corps, leur visage vieillissants, quelque chose de ce qui fut leurs traits de jeunes gens » (68). Martin sent qu’il n’échappe pas non plus à cette dégradation, qui n’est autre que le passage du temps, et se réfère explicitement à Proust pour traduire ses sentiments : « On voit ses amis se marier, puis les enfants de ses amis, et on ne comprend pas ce que ça veut dire, dit le narrateur du *Temps retrouvé* : par peur ou par paresse » (52).

On aurait tort cependant de croire que Rolin cherche à imiter Proust dans sa recherche du temps perdu. *La Recherche* figure ici, selon A. Castiglione, comme un « mythe parodié<sup>1727</sup> », et souvent les références à la somme proustienne prennent une résonance burlesque : un camarade commente des panneaux didactiques sur le Vietnam aux ménagères avec « la passion d’un Saint-Loup à Doncières » (27), tandis que la jeune femme qui héberge la petite bande pour un été de « stage ouvrier » dans son château des environs d’Illiers est une étrange duchesse de Guermantes, « une bourgeoise baba cool, une rousse plutôt accorte et drôle portant de virevoltantes robes indiennes » (177).

S’il est parodié, c’est que le récit du temps retrouvé est aujourd’hui impossible, selon Rolin, qui s’est longuement expliqué sur ce point lors d’une conférence intitulée « La “vraie vie” » :

Il y a [dans le roman proustien] une confiance dans l’architecture du monde, et des savoirs qui s’y rapportent, que nous n’avons plus. [...] Il me semble que ce que la littérature illumine par éclairs, ce n’est pas une vie essentielle, mais une vie désagrégée. Sa lumière se projette sur des blocs d’ombre entrechoqués. Et sa matière verbale porte témoignage de cette catastrophe-là – de ce « désastre obscur », comme dit l’autre. « Je suis né troué » dit Michaux : voilà la vraie vie. « Je vous construirai une ville avec des loques,

---

<sup>1727</sup> *Ibid.*, p. 219.

moi » : voilà la littérature. Nous avons été séparés, voilà le fait. Séparés de notre mère, de nos pères, séparés de notre originelle langue humaine [...] Nous ne pouvons qu'être séparés de notre pays, de notre époque, nous sommes séparés de l'histoire [...].<sup>1728</sup>

*La Recherche*, selon Rolin, ne peut donc plus constituer un modèle opérant pour l'écrivain qui affronte la question de la mémoire et du temps, et l'intertexte, mis à distance par la parodie, a alors pour fonction de redoubler cette « séparation » d'avec l'histoire, d'avec les origines dont parle l'auteur de *Tigre en papier*. En ce sens, l'intertextualité, au lieu de dessiner, comme chez Modiano, un espace commun qui transcende le temps, devient ici le signe même de la rupture, de la brèche qui déchire l'histoire. Nous verrons plus loin comment cette notion fondamentale de la séparation, loin d'effrayer l'écrivain, constitue au contraire la ressource même de son écriture et, peut-être, de son engagement.

Tabucchi semble proposer avec *Tristano meurt* un jeu de références que l'on pourrait aisément relier à une pratique postmoderne de l'intertextualité, fonctionnant comme une mise en écho ludique des œuvres du passé dans un texte contemporain. Le titre du roman, qui conjugue deux références très différentes – le roman *Malone meurt*, de Samuel Beckett et le personnage de Giacomo Leopardi, dans les *Operette morali* – montre bien que l'intertextualité fonctionne tantôt comme un clin d'œil, tantôt au contraire comme une forme d'hommage : si Tabucchi reconnaît la référence à Beckett du bout des lèvres, soulignant la beauté du titre de son roman et la différence entre les deux personnages<sup>1729</sup>, il fait de son Tristano un héritier du personnage léopardien : « Tristano est un personnage des *Operette morali* de Leopardi. Il n'est pas le Tristan de la tradition chevaleresque ni de Wagner. C'est un personnage qui m'a toujours impressionné, car il regarde la nature comme une fausse mère. Il a un regard pessimiste, pascalien : c'est comme le roseau de Pascal. Un être très frêle sur lequel la nature s'abat<sup>1730</sup> ».

L'écrivain met ainsi l'accent sur le fait que son personnage, héros par hasard et pour des motifs qui lui restent toujours obscurs, est un anti-Tristano wagnérien, et sans doute peut-

---

<sup>1728</sup> O. Rolin, « La "vraie vie" Conférence prononcée le 17 août 2001 dans le cadre du Banquet du livre réuni chaque année à l'abbaye de Lagrasse, reproduite dans *Scherzo, op. cit.*, p. 19-30.

<sup>1729</sup> Lorsqu'on lui demande si son roman fait référence à Beckett, Tabucchi répond : « Dans le titre un petit peu. Très beau titre d'ailleurs... Tandis que Malone meurt d'une manière psychologique, d'une manière "existentialiste", ici il y a une mort véritable. Il s'agit d'une mort un peu dilatée » (« La littérature est une partouze », art. cit., p. 39). Plus loin, l'écrivain dit apprécier les romans « qui n'ont pas tellement d'histoire et dans lesquels vous trouvez cependant une richesse énorme : *Madame Bovary*, Beckett... J'aime tous ces livres qui sont des océans de mots » (p. 42-43). Cette dernière expression pourrait sans peine s'appliquer au roman tabucchien.

<sup>1730</sup> *Ibid.*, p. 39.

on rattacher ceci à la résistance qu'oppose Tabucchi dans son roman à ce qu'il nomme « le retour du vieux concept belliqueux, rhétorique et fascisant de l'héroïsme<sup>1731</sup> ». La référence reniée assume ici une fonction proprement idéologique, Tristano étant de fait un héros qui rejette l'héroïsme, et, par là-même, selon l'association accomplie par Tabucchi, un antifasciste. On ne s'étonnera donc pas de trouver la référence à d'autres écrivains antifascistes, comme René Char ou Ernest Hemingway<sup>1732</sup>, et il est intéressant de noter que la référence aux *Feuillets d'Hypnos* intervient pour qualifier l'activité littéraire à laquelle se livraient Tristano et ses amis grecs dans l'après-guerre : éditer une revue de poésie qui serait comme une réponse « à ce penseur qui se demandait s'il était encore possible d'écrire de la poésie, après l'indicible qui avait eu lieu ». La réponse de Tristano à Adorno est claire : « Non seulement c'était possible, mais c'était peut-être l'unique chose sensée que nous puissions faire, parce que quand le monstre a été vaincu et que tu ne crois plus aux vainqueurs du monstre, il ne reste plus rien d'autre que croire à ses propres rêves... la responsabilité commence dans les rêves<sup>1733</sup> » (138).

Sans doute ces propos valent-ils pour l'ensemble du roman (et de l'œuvre tabucchienne) qui accorde une large place aux rêves, Tristano racontant à plusieurs reprises ses rêves à l'écrivain et au docteur Ziegler et donnant à son récit les allures d'un délire. Convoquant la mémoire de l'engagement littéraire, Tristano/Tabucchi à la fois s'insère dans la lignée des écrivains soldats et marque sa différence avec eux, proposant une posture nouvelle, celle de la « responsabilité » qui trouverait à s'exprimer dans un langage qui n'est plus celui d'avant Auschwitz, mais celui du rêve, qu'il faut alors comprendre autant dans un sens figuré que dans un sens propre, semble-t-il : si la responsabilité commence dans les rêves, c'est-à-dire dans la subjectivité d'une conscience qui n'est pas que rationnelle, elle s'exprime aussi dans des récits de rêves ou rêvés – à la forme discontinue, éclatée, forme déformante d'une poétique de la « céphalée ».

---

<sup>1731</sup> A. Tabucchi / S. Servoise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », art. cit., p. 3; Annexe, p. 816.

<sup>1732</sup> *TM*, trad. fr., p. 78 : « Il me semble t'avoir promis un épisode à la manière du vieil Ernesto, j'ignore s'il te plaît comme écrivain, mais d'abord je dois te parler de Pancuervo. » / *TM*, p. 62 : « *Mi pare che ti avevo promesso un episodio alla maniera del vecchio Ernesto, non so se ti piace come scrittore, ma prima dovrei parlarti di Pancuervo.* »

<sup>1733</sup> *TM*, p. 109 : « *credo che senza essercelo detto cominciammo a fare [i nostri Fogli di Hypnos] per rispondere a quel pensatore che si chiedeva se era ancora possibile scrivere poesia, dopo l'indicibile che era successo. Non era solo possibile, forse era l'unica cosa sensata che potessimo fare, perché quando il mostro è stato vinto e ai vincitori del mostro non credi più, non resta altro che credere ai propri sogni... la responsabilità comincia nei sogni* ».

On pourrait également penser que la référence constante à d'autres auteurs (de Goethe<sup>1734</sup> à Joyce, auquel il emprunte la notion d'épiphanie et la forme même d'un monologue *De profundis*<sup>1735</sup>) ainsi qu'à d'autres formes artistiques, notamment la peinture<sup>1736</sup> et la musique, classique et populaire, ou encore au cinéma<sup>1737</sup>, est un moyen, pour Tristano, de faciliter son travail de mémoire, de l'aider à se replonger dans une vie qui fut autant composée d'événements, de guerre et d'amour, que d'art. C'est aussi une façon de souligner le caractère vital de l'art, qui s'enrichit au fil des siècles de l'appropriation qu'en aura fait chacun et qui, ainsi, survit à ses auteurs. On retrouve alors l'idée chère à Tabucchi d'une vérité inépuisable de l'art<sup>1738</sup>, et notamment de la littérature, qui n'est pas sans lien avec la dimension éthique, voire politique, que nous avons suggérée plus haut au sujet de *Dora Bruder* : à l'indicible, à la mort, elle oppose sa survivance<sup>1739</sup> et son actualité – qui est aussi actualisation par chacun – tout en favorisant l'émergence d'une mémoire que certains préféreraient oublier.

L'intertextualité semble participer également chez Volodine d'une ambition politique, si l'on veut bien considérer le fait que ses références sont celles de la culture révolutionnaire, entendue dans un sens particulièrement large. Plus précisément, c'est à une certaine vision du monde mise en œuvre par les artistes révolutionnaires que l'écrivain se réfère dans ses livres, et c'est en ce sens que l'on peut dire, avec L. Ruffel, que la dérive référentielle, étudiée précédemment, est souvent, dans l'œuvre volodinienne, une « dérive référentielle

<sup>1734</sup> *TM*, trad. fr., p. 130 : « cet écrivain-là avait compris que les sentiments aussi sont des combinaisons chimiques, il les appelait affinités électives » / *TM*, p. 103 : « *quello scrittore là aveva capito che i sentimenti sono combinazioni chimiche, lui le chiamava affinità elettive* ».

<sup>1735</sup> La référence à l'épiphanie joycienne est visible dans l'épisode de la « révélation » de Tristano, qui comprend qu'il s'est battu pour faire advenir une démocratie qui n'a plus rien de commun avec son idéal, p. 162 : « un jour Tristano s'en rendit compte, comme ça, il eut un éclair d'intuition, une de ces choses... comment vous les appelez, en littérature ? [...] c'est comme un petit miracle, je me suis fait comprendre ? » / p. 128 : « *un giorno Tristano se ne accorse, così, ebbe un lampo di intuizione, una di quelle cose... come le chiamate in letteratura ? [...] è come un piccolo miracolo, mi-sono spiegato ?* » ; la référence à *Ulysse* est plus explicite, p. 103 : « Les mémoires qui nous restent sont peu nombreux, l'écrivain, les commentaires de César, les confessions d'Augustin, quelques *De profundis*, comme celui de Molly [...], et le mien aussi est un *De profundis*... » / p. 81-82 : « *Sono poche le memorie che ci restano, scrittore, i commentari di Cesare, le confessioni di Agostino, certi De profundis, come quello di Molly [...], e anche il mio è un De profundis...* »

<sup>1736</sup> On peut noter la référence au tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, p. 37 de l'édition française.

<sup>1737</sup> Tristano se faisait appeler « Clark » par Marylin, en raison de sa ressemblance avec l'acteur américain Clark Gable, et la référence au film *Autant en emporte le vent* revient plusieurs fois dans le texte, notamment dans la dernière phrase du livre, p. 204 : « De toute façon demain est un autre jour, comme on dit. » / p. 162 : « *Comunque domani è un altro giorno, come si dice.* »

<sup>1738</sup> A. Tabucchi / C. Casaubon, S. Nicolino et L. Roux, « La littérature est une partouze », art. cit., p. 35 : « On pourrait citer l'exemple du *Quichotte* qui est un livre énorme, maintenant inépuisable du fait des différentes interprétations qui en ont été données au fil des siècles et des époques. Nous lecteurs, nous y avons cherché quelque chose qu'il n'y avait pas à l'origine. C'est ça la beauté de la littérature, elle est potentielle, elle appelle les autres, les défie, elle leur dit : "Entre dans mon domaine !" »

<sup>1739</sup> C'est par la phrase prononcée par Scarlett O'Hara dans *Autant en emporte le vent* que Tristano conclut son récit : *ultima verba* surprenantes pour un héros, mais qui ouvrent le récit au moment même de sa fin.

déguisée<sup>1740</sup> ». L. Ruffel reprend ici le néologisme « référenciel » forgé par T. Samoyault pour désigner « une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle<sup>1741</sup> ». La fabulation, qui est la modalité volodinienne de l'écriture de l'histoire, se trouverait ainsi redoublée par la référencialité : au geste premier de la fabulation qui consiste à déformer des événements attestés en les insérant dans un univers autre, la référencialité en ajoute un second, qui consiste à glisser un écran supplémentaire entre monde réel et monde écrit, par le renvoi aux littératures qui ont pris en charge ces mêmes événements. L'intertextualité devient alors un élément producteur de fabulation, qui fait dériver les indices référentiels dans le monde fictionnel.

Quelles sont donc les références agissantes dans l'œuvre de Volodine ? L'écrivain s'en est ouvert dans plusieurs entretiens, et nous citerons ses propos prononcés à la publication de *Dondog*, qui mettent l'accent sur deux sources d'influence, les écrivains russes des années 1920 et le surréalisme :

Cette force littéraire que faisaient naître les prosateurs et les poètes russes [des années 1920] était un déferlement d'enthousiasme révolutionnaire, qui ne faisait pas l'économie de la violence, qui était le contraire absolu du politiquement correct. C'est très beau et en plus, ça s'accompagnait de visions du futur extraordinairement variées et colorées, qui débordaient aussi dans l'architecture, dans des projets monumentaux jamais réalisés. Cette force épique politique avec son souffle, sa violence, son attrait pour l'immense, sa vision fantastique de l'humain, est la force à laquelle je m'abreuve, en tant qu'auteur. Et la deuxième force, c'est le surréalisme. Ces deux forces se combinent en une sorte de bric-à-brac amalgamé pour devenir un des moteurs de la parole post-exotique<sup>1742</sup>.

Bien des modalités de l'œuvre se rattachent aux caractéristiques développées ci-dessus, non seulement en ce qui concerne la « violence » ou « la vision fantastique de l'homme », mais aussi « l'attrait pour l'immense », l'ambition démiurgique qui anime les auteurs russes comme l'inventeur du monde post-exotique. Mais c'est aussi à l'idéologie même des romanciers russes de l'époque que Volodine fait référence, tout en enregistrant la défaite historique du projet révolutionnaire : si l'écrivain affirme goûter dans cette littérature « une prose toujours puissante et en relation avec l'histoire<sup>1743</sup> », il sait aussi que l'horizon historique est radicalement différent, et il est intéressant de voir à cet égard comment il conçoit la relation de ses personnages avec le héros soviétique :

---

<sup>1740</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 167.

<sup>1741</sup> T. Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, op. cit., p. 82.

<sup>1742</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont et L. Roux, « L'Humour du désastre », art. cit., p. 43.

<sup>1743</sup> Lettre d'A. Volodine à L. Ruffel du 26 février 2001, dans L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 171.

[...] il y a une posture particulière du héros post-exotique *par rapport à la figure du « héros positif »* de la littérature réaliste socialiste. Le héros post-exotique (homme-femme) se sait être un héros *défait*, mais, de plusieurs manières, il établit une relation entre lui (elle) et le héros soviétique. Même générosité utopiste à l'origine, même destin tragique, mais une impossibilité à croire au lendemain radieux, un pessimisme fondamental qui entre en contradiction avec les normes du héros positif/négatif<sup>1744</sup>.

À « l'espace intellectuel infini des surréalistes », à l'espoir des révolutionnaires russes de voir se créer, en même temps que le nouvel État soviétique, un nouvel homme et un nouveau monde, le post-exotisme et ses personnages substituent l'image de la clôture, de l'enfermement : « le post-exotisme, c'est la création d'un monde, mais en partant de la prison, de l'impossible construction, du blocage total, de la défaite et de l'enfermement, en partant d'un monde clos, intellectuellement clos et hermétique<sup>1745</sup> ». Renversement de l'ouverture intellectuelle et idéologique en fermeture, donc, mais fidélité à une alliance que revendiquent aussi bien les écrivains russes des années 1920 que les surréalistes : celle qui existe entre littérature et révolution.

La référence au surréalisme, qui peut se lire à plusieurs niveaux de l'œuvre volodinienne – la multiplication des textes théoriques accompagnant les récits de fiction peut renvoyer à une époque littéraire, l'avant-garde, qui se pensait à mesure qu'elle s'écrivait, tandis que le célèbre « point suprême d'annulation des dualités » exposé par A. Breton dans le *Manifeste* de 1924 constitue un élément fondamental de la poétique volodinienne<sup>1746</sup> – place l'alliance de la littérature et de la révolution sous le signe d'une libération des forces de l'imaginaire et de l'inconscient. Mais Volodine, s'il suggère que « la posture éthique des avant-gardes est toujours désirable en termes de représentation », laisse aussi entendre, par le biais de ses personnages moribonds comme de l'univers de ruines qu'est le monde post-exotique, que « leur efficacité dans le réel appartient désormais au passé<sup>1747</sup> ». Une fois encore, c'est moins une filiation que l'écrivain revendique que la fidélité à un héritage, qui, si l'on se souvient des mots de J. Derrida commentés dans la deuxième partie de notre travail,

---

<sup>1744</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1745</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont et L. Roux, « L'Humour du désastre », art. cit., p. 43.

<sup>1746</sup> A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 39-40 : « La victime est le bourreau, le passé est présent, l'achèvement de l'action est son début, l'immobilité est son mouvement, l'auteur est un personnage, le rêve est réalité, le non-vivant est vivant, le silence est parole, etc. : les antagonismes sont clairement définis, mais à l'intérieur d'un système en oscillation ou en boucle, qui modifie la nature des oppositions et, en résumé, ne leur attribue aucune importance. »

<sup>1747</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 174.

est un héritage « choisi », actualisé par la conscience et l'expérience de la « défaite », expérience à la fois historique et intérieure, réelle et intériorisée, voire fantasmée<sup>1748</sup>.

L'intertextualité semble ainsi constituer davantage qu'un moyen proprement littéraire d'inscrire le thème de la mémoire au cœur des œuvres. Nous avons vu en effet qu'elle se prêtait à un usage politique, que l'on peut associer au devoir d'inventaire mentionné plus haut : il s'agit, pour Modiano et Volodine de combattre l'effacement des traces qui est aussi une trahison de l'histoire, de faire resurgir le noms des écrivains victimes de la violence nazie ou des défenseurs de la Révolution (littéraire ou politique) pour empêcher le silence et l'oubli qui mènent à la dénégation du passé. Mais renvoyer aux écrivains et œuvres du passé signifie aussi se situer par rapport à eux, autrement dit s'attribuer une place dans l'histoire, reconnaître sa propre historicité. Nos auteurs réaffirment ainsi, par le biais d'une intertextualité affichée, la posture terminale qui est la leur : si Modiano insiste tant, notamment, sur la date de la mort des écrivains cités, c'est bien parce qu'elle coïncide avec celle de sa naissance et Volodine n'hérite des écrivains russes soviétiques et des surréalistes qu'à condition d'enregistrer la défaite de l'utopie révolutionnaire. C'est sans doute Rolin qui manifeste le plus clairement cet aspect de la pratique intertextuelle, en signalant le caractère anachronique du rapport au temps et à la mémoire exposé par Proust dans *À la recherche du temps perdu* : séparés de l'histoire, les hommes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle le sont aussi des modèles littéraires du passé, et tout se passe comme si, de la même façon que le militantisme révolutionnaire des années 1970 répétait la tragédie des luttes du passé sur le mode de la farce, un livre sur le temps, aujourd'hui, ne pouvait qu'effectuer une parodie de l'œuvre proustienne.

Enfin, il est une dernière signification que l'on peut attribuer à la pratique de l'intertextualité telle qu'elle apparaît dans nos œuvres : celle de constituer ce que E. Bouju nomme un « geste de connivence de l'auteur au lecteur<sup>1749</sup> », en vertu duquel ce dernier est invité à se livrer à une entreprise de « libération du jugement et de la mémoire<sup>1750</sup> ». L'acte de déchiffrement auquel se livre le lecteur pourrait ainsi se concevoir comme la réplique, au double sens de réeffectuation et de réponse, du geste d'élucidation du réel (un réel refoulé,

---

<sup>1748</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont et L. Roux, « L'Humour du désastre », art. cit., p. 43-44 : « [Le choix d'un univers fondé sur la prison, sur la défaite, sur l'incapacité de faire la révolution] me semble assez lié à l'époque actuelle, à mon expérience personnelle, à mon expérience personnelle fantasmée, à la défaite. Dans cette masse, dans cette matière dont je tire des éléments, il y a effectivement la défaite de la révolution, d'une part, mais aussi la défaite de l'humanité, son présent infect, son futur qui n'annonce rien de bon... »

<sup>1749</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 89.

<sup>1750</sup> *Ibid.*, p. 90.

enfoui ou déformé) auquel se consacre l'écrivain. Nous réservons à la dernière partie de notre travail le soin d'examiner dans quelle mesure ce geste d'élucidation non seulement oriente l'activité du lecteur à l'égard du texte mais encore à l'égard du monde non-écrit. Ce que nous pouvons en revanche dès à présent souligner, à la suite d'E. Bouju, c'est que, parce qu'il est témoin de la transmission et de la reformulation des formes qu'effectue l'écrivain en convoquant les textes du passé et qu'il est acteur d'un processus analogue en déchiffrant les références intertextuelles, le lecteur partage avec l'écrivain une certaine forme de « responsabilité » : celle de faire le lien entre passé et présent, de faire resurgir ce qui est tu, d'actualiser ce qui est enfoui.

Or cette notion de responsabilité, dont on rappellera qu'elle est aussi convoquée par Tabucchi au sujet de la façon dont la littérature relève le défi de l'histoire<sup>1751</sup>, est étroitement liée à celle d'engagement, comme le rappelle E. Bouju dans son article « Forme et responsabilité : rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain<sup>1752</sup> ». Si E. Bouju voit dans « l'exercice d'une responsabilité et la sollicitation d'une reconnaissance réglées strictement sur l'échange littéraire, et opérant néanmoins comme modèle éthique en général » la définition d'un engagement littéraire spécifiquement contemporain, qui prendrait pour principal objet et espace de déploiement la transcription de l'histoire, nous proposons de mettre plus spécifiquement en rapport la notion d'engagement avec la notion de présentisme fictionnel que nous avons défini, dans les pages précédentes, comme un trait majeur de la transcription contemporaine de l'histoire. Autrement dit, il s'agit de voir si le présentisme fictionnel, entendu comme réappropriation et reformulation, de la part de la littérature, des modalités du rapport à l'histoire et au temps propres au régime présentiste, peut être envisagé comme le lieu de déploiement d'une nouvelle forme d'engagement littéraire – ce que l'on pourrait nommer un engagement présentiste.

### 3.2.3 L'engagement littéraire contemporain : un engagement présentiste ?

Sans doute, comme le souligne D. Viart, « tout récit sur l'histoire, tout récit *de* l'histoire est forcément rétrospectif. Mais cette rétrospection peut n'être pas mise en scène

---

<sup>1751</sup> Voir citation dans pages précédentes.

<sup>1752</sup> E. Bouju, « Forme et responsabilité : rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », article à paraître dans *Études françaises*. Montréal : Université du Québec à Montréal (UQUAM). Nous remercions E. Bouju de nous avoir communiqué son texte.



comme telle, et l'on raconte l'histoire en suivant le fil de son développement. Les romans contemporains, à l'exception des plus convenus, affichent au contraire cette rétrospection<sup>1753</sup>. » C'est bien parce que le rapport à l'histoire passe dans nos œuvres par la mémoire que l'engagement, défini dans la première partie de notre travail comme une forme sens étroitement liée à une certaine conception du temps et de l'histoire, peut apparaître aujourd'hui comme un engagement *de* et *par* la mémoire. Une mémoire particulière, comme nous l'avons rappelé plus haut, une mémoire présentiste, c'est-à-dire archivistique, individuelle et à l'origine d'un sentiment de rupture avec le passé. En ce sens, un premier engagement de la mémoire consisterait à rappeler le souvenir de ce qui n'est plus, et c'est bien ce que font nos textes, les œuvres de Rolin, Volodine et Tabucchi convoquant une mémoire politique et idéologique – la lutte révolutionnaire pour les deux premiers, le combat pour la liberté démocratique pour le second – tandis que Modiano et De Luca feraient appel à une mémoire placée davantage sous le signe de l'éthique, rappelant le souvenir des victimes de la Shoah. Mais on ne saurait dire de ce regard tourné vers l'arrière qu'il épuise l'engagement contemporain : une autre caractéristique de la mémoire présentiste est d'être intégrée au présent comme facteur d'identité personnelle et collective. Dès lors, l'engagement *de* la mémoire est aussi un engagement au présent, *par* la mémoire, qui peut donner lieu à une dénonciation double, de l'histoire comme tissu de forfaits et du présent comme temps de l'amnésie volontaire ou, au contraire, de l'obsession mémorielle qui est aussi, parfois, une forme d'oubli.

Revenons d'abord à la mémoire politique et idéologique que mettent en scène Rolin et Volodine. Celle-ci, contrairement à la mémoire de la Shoah, n'est pas placée sous le signe de l'horreur, mais au contraire, sous celui de la nostalgie. Cette nostalgie, c'est celle des auteurs et de leurs personnages, qui restent attachés aux valeurs véhiculées par le projet révolutionnaire et qui ne peuvent que faire le constat d'une inadéquation entre ce rêve et la réalité historique, entre une entreprise qui renvoie au monde épique du passé et un présent qui le rend impossible :

Mes personnages ne considèrent pas du tout que les idéologies soient perdues. Ils sont mus, ils sont totalement habités par des idéologies radicales, extrémistes, égalitaristes. Ce qui est en face d'eux, *ce n'est pas la perte d'une identité révolutionnaire* ; ce à quoi ils sont confrontés, c'est la

---

<sup>1753</sup> D. Viart, dans B. Vercier et D. Viart, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, « La bibliothèque Bordas », 2005, p. 159.

*disparition des conditions permettant à l'utopie généreuse de se concrétiser.*  
C'est la défiguration du rêve généreux qui les fait souffrir<sup>1754</sup>.

Si Volodine a souvent recours à l'expression assez générale, d'« égalitarisme », Rolin définit plus précisément, dans *Tigre en papier*, les valeurs qui animaient les militants d'extrême gauche à la fin des années 1960 et au début des années 1970 : le sens de la collectivité et celui de l'histoire. Pour les deux auteurs, il s'agit de transmettre ce qui est destiné à disparaître, sous l'effet inexorable du temps, sans doute, mais aussi d'une « conjuration » qui viserait à présenter le projet révolutionnaire comme nul et non avenu, en raison de son échec<sup>1755</sup>. La mémoire politique se fait alors résistance, résistance au temps présent, comme le dit explicitement Rolin lorsqu'il présente le projet de son roman :

Ce qui m'intéresse surtout dans ces années [fin des années soixante et début des années soixante-dix], hormis le fait non significatif que sont celles de mes vingt ans, c'est que s'y trouvaient croisés, au sein de chaque individu, le constituant et le dépassant, deux phénomènes d'effacement : celui du « je » dans un « nous » à géométrie variable, puisqu'il allait de la petite tribu militante aux « *peuples du monde* » ; et celui du présent dans un processus de fabrication imaginaire de l'avenir à partir du passé, qui s'appelait l'histoire. Si les temps ultra-contemporains sont ceux de l'individualisme et du présent universel, ce qui pourrait mourir avec nous quand nous mourrons, c'est cela, cette intelligence particulière qui faisait du collectif l'horizon de l'individu et l'histoire le magasin où chacun puisait ses paradigmes : y compris et peut-être même surtout de façon farcesque et délirante. [...] Essayer d'écrire cette histoire entraîne toute une série de problèmes formels dont je vous épargnerai l'exposé. Disons qu'ils se déduisent directement de l'objet du livre : comment écrire une histoire qui soit une tresse, un toron d'histoires ? [...] Et comment écrire une histoire dont le « je » soit un « nous », ou encore comment figurer un « procès sans sujet », pour reprendre (en le détournant) un concept d'un philosophe bien oublié, mais qui ne fut pas sans une certaine importance dans ces années-là : Louis Althusser ?<sup>1756</sup>

On sait comment Rolin a répondu aux questions formelles qu'il soulève ici : par un récit-pelote, où évoquer Treize conduit inévitablement à parler et faire parler les autres membres du groupe et où les événements rapportés reçoivent leur sens et leur relief de la référence à l'histoire. La figure convoquée ici par Rolin, c'est bien celle du témoin, rescapé d'un monde voué à disparaître et cette figure est selon lui éminemment littéraire, tant il est vrai que la littérature est, dit le narrateur de *Méroé*, « tournée vers ce qui a disparu [...] une

---

<sup>1754</sup> A. Volodine / P. Savary, « L'Écriture, une posture militante », art. cit., p. 21.

<sup>1755</sup> Nous renvoyons à la p. 273 de notre travail.

<sup>1756</sup> O. Rolin, « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », art. cit., p. 28-29.

défaite, une ruine, un cimetière, un souvenir d'enfance. C'est une grande résonance du passé<sup>1757</sup> ».

Pour Rolin, l'écriture a bien à voir avec la magie de la « résurrection<sup>1758</sup> » : « il me semblait que c'était par les mots, et eux seuls, que je pourrais remonter le cours du temps », lit-on encore dans *Méroé*<sup>1759</sup>. Mais il s'agit moins d'une renaissance ou rédemption proustienne du temps perdu, comme nous l'avons mentionné plus haut, que d'une tentative de survie, par ailleurs bien aléatoire (« J'écris ces lignes pour survivre, de quelque façon. J'imagine qu'il n'y a pas d'autre raison pour écrire. Je dis, j'écris cela, mais je n'en sais rien. Que sait-on ?<sup>1760</sup> ») l'écrivain s'identifiant avec le monde en train de disparaître. Cette définition de la littérature, tournée vers ce qui est menacé d'extinction, est donc étroitement liée à la notion de responsabilité – « ce qui constitue le terrain qu'il me *revient* d'explorer, c'est ce que je *dois* léguer, ce qui sans moi ne serait pas transmis : ce qui est donc, avec moi, en voie de disparition<sup>1761</sup> » – qui peut se faire engagement, au sens de défense d'une cause, voire de combat, lorsque le présent, se voulant éternel, prétend effacer toute mémoire.

Dans cette perspective, *Tigre en papier*, témoignant d'un « usage aboli » de l'histoire, a valeur non seulement de monument, au sens étymologique du terme (*monere*, faire souvenir), mais de critique d'un présent qui a procédé à un « renversement complet du dispositif temporel », où « le passé n'est plus pris en compte, plus connu, tout simplement », où « l'avenir n'est plus radieux ni plus rien, il est pure abstraction, vaguement menaçante » et enfin où « c'est le présent, le “temps réel” qui est devenu immense, multiple, grouillant<sup>1762</sup> ». Si l'on peut donc parler d'engagement chez Rolin, c'est autant en liaison avec cette mémoire de l'engagement qui sous-tend, de façon plus ou moins explicite, tous ses romans et que fait éclater au grand jour *Tigre en papier*, qu'en rapport à la remise en question du présent que suscite cette mémoire. Et l'on peut bien parler aussi d'engagement « littéraire », dans la mesure où la littérature, non seulement est par essence tournée vers ce qui a disparu ou menace de le faire, mais encore possède un moyen particulièrement efficace d'exprimer sa résistance au temps présent : le style.

---

<sup>1757</sup> O. Rolin, *Méroé*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 1998, p. 96-97.

<sup>1758</sup> O. Rolin / Y. Charvet, « Cette taumachie avec les mots... », art. cit., p. 11 : « Attention, ce sont des mots forts, “évoquer”, “susciter” : ça a à voir avec la magie, avec la résurrection. »

<sup>1759</sup> O. Rolin, *Méroé*, *op. cit.*, p. 140. On trouve une suggestion semblable, toujours hésitante, dans *Tigre en papier*, où Martin avance que « seule la littérature, peut-être (et encore, tu n'y croyais pas trop), permettrait de revisiter fugitivement [le passé] » (p. 132).

<sup>1760</sup> O. Rolin, *Port-Soudan*, Paris, Seuil, 1994, coll. « Fiction & Cie », p. 12.

<sup>1761</sup> O. Rolin, « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », art. cit., p. 27. Nous soulignons.

<sup>1762</sup> O. Rolin / Y. Charvet, « Cette taumachie avec les mots... », art. cit., p.8-9.

Rolin définit le terme, dans sa conférence intitulée « “La “vraie vie” », en recourant à son étymologie : « le substantif [grec] *stulos* vient du verbe *istémi*, dont les nombreuses significations s’ordonnent autour de l’idée de “placer debout, dresser, lever” ». Le style, donc, c’est « de la langue debout, autant dire pas à genoux ou à plat-ventre. C’est la langue qui résiste, et même, s’il le faut, jusqu’à être liée au poteau où sont exécutés ceux qui ont comploté contre l’ordre du monde<sup>1763</sup> ». La personnification du style dans un contexte de révolte est significative, et Rolin précise sa pensée quand il associe le style au *stilos* latin, qui signifie pointe et, ensuite, poignard : le style est donc une arme, mais qui est tournée surtout contre la littérature elle-même, tant il est vrai, pour Rolin, que le style-poignard sert à trancher le lien qui attache l’écrivain à ses pères<sup>1764</sup>. Sans doute cette conception du style comme écart, nouveauté, renvoie-t-elle à une des définitions de la modernité littéraire et l’on pourrait être tenté de rapprocher cette démarche de « l’engagement par la forme » défendue par les formalistes. Ce serait cependant oublier que l’écart dont parle ici Rolin s’inscrit dans une réflexion historique sur la situation de l’écrivain nostalgique<sup>1765</sup>, « mal placé » dans un temps qu’il ne reconnaît plus comme sien : « La vie, m’est-il arrivé d’écrire quelque part en partant d’une phrase de Chateaubriand, il y a une espèce de nécessité pour l’écrivain à ce qu’elle soit “mal placée, déplacée”. C’est de là, de ce porte-à-faux que naît le vrai de l’écriture<sup>1766</sup>. » Rolin reprend ce qu’il a développé dans sa communication intitulée « L’écrivain doit-il aimer son époque ? » où il formulait l’hypothèse que « la force qui pousse à écrire et soutient dans la “création continuée” de l’écriture naît de l’opposition entre un désir d’appartenance et une impossibilité d’appartenir, ou encore entre la quête d’un lieu et la fatalité d’un non-lieu<sup>1767</sup>. »

L’engagement littéraire est donc étroitement lié à une situation historique particulière, en l’occurrence celle d’un *après* les idéologies qui est surtout un *d’après* les idéologies. La particularité de Rolin – et, comme nous allons le voir, de Volodine – consiste alors à s’engager, au présent, d’après un passé qui n’est plus, contre un ordre du temps qu’il définit dans des termes assez semblables, on l’a vu, à ceux employés par F. Hartog pour décrire le présentisme : un présent dévoyé par la « manie de la repentance<sup>1768</sup> » mais – et c’est ici où Rolin se détache de F. Hartog pour rejoindre les analyses de J. Derrida concernant la

<sup>1763</sup> O. Rolin, « La “vraie vie” », art. cit., p. 25.

<sup>1764</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1765</sup> V. Jankélévitch définit le « nostalgique » comme celui qui est « en même temps ici et là-bas, ni ici ni là-bas, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent » [dans *L’Irréversible et la nostalgie*. Paris : Flammarion, 1974], cité dans B. Roux, *Figures de l’Occupation dans l’œuvre de Patrick Modiano*, p. 190.

<sup>1766</sup> O. Rolin, « La “vraie vie” », art. cit., p. 28.

<sup>1767</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1768</sup> Martin parle des « maniaques de la repentance » (*TP*, p. 22).

« conjuration » du marxisme – oublieux d'*un* passé, celui de la Révolution et des grands récits, et confronté à un avenir jugé menaçant<sup>1769</sup>.

Si l'on peut parler d'engagement au sens de résistance au temps présent dans l'œuvre de Rolin, c'est sans doute, comme l'ont souligné plusieurs critiques, celui de « dissidence » qui convient le mieux pour définir la posture politique et littéraire de Volodine<sup>1770</sup>. L'écrivain reconnaît que son œuvre est « entièrement liée à un engagement politique au départ ». « Ce qui est dit, ce qui est vécu par les personnages, ce qui est construit de livre en livre, a totalement à voir avec une pensée politique, une idéologie.<sup>1771</sup> » Mais on sait aussi qu'il refuse le terme d'écrivains engagés pour définir ses personnages, lui préférant celui d'« engagés écrivains<sup>1772</sup> », qui souligne la primauté de l'idéologique à l'égard du littéraire, comme si, aux combattants défaits il ne restait plus que la littérature, non pas en tant que nouvelle arme de lutte, mais plutôt comme espace de survivance, de mémoire de cette lutte. Volodine se défend en effet de voir dans la littérature une façon de faire la guerre, ou la révolution « par d'autres moyens », comme le disait Clausewitz au sujet de la politique<sup>1773</sup> :

Afin qu'il n'y ait aucune ambiguïté, je redis ici ce que j'ai déclaré plusieurs fois ces dernières années : la littérature ne sert pas à faire la Révolution, la littérature ne sert pas à faire la guerre contre quiconque, la littérature est arrivée à ce point de son histoire où sa force dans les événements socio-historiques est absolument nulle. Un jour, peut-être, le poète a pesé dans la société. Aujourd'hui, ce n'est plus vrai<sup>1774</sup>.

De fait, Ingrid Vogel, dans *Lisbonne, dernière marge*, voit dans la littérature non pas un moyen de continuer sa lutte (elle sait que sa défaite est définitive) mais une façon de conserver, au sein d'un environnement hostile et même ennemi, son « identité de révolutionnaire », par le biais de ses personnages, pourfendeurs de l'idéologie de la Renaissance. Elle recrée un monde de luttes qui n'existe plus, la FAR ayant été écrasée, et Dondog, à sa manière, en cherchant à se venger et en recourant au récit pour se remémorer l'identité de ses agresseurs, ne fait rien d'autre, lui non plus, que persévérer dans son être de

---

<sup>1769</sup> On ne s'étonnera pas de lire, dans *Tigre en papier*, une opposition forte entre l'écriture-poignard et un présentisme caractérisé non seulement par le rejet de l'Histoire, mais aussi par sa frilosité à l'égard de l'avenir : « On écrit, on pense avec ce qui blesse, ce qui tue. Et même c'est avec ça qu'on vit vraiment. Pas avec le "principe de précaution" » (*ibid.*, p. 172).

<sup>1770</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 116. D. Viart, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>1771</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont et L. Roux, « L'Humour du désastre », *art. cit.*, p. 39.

<sup>1772</sup> A. Volodine / J.-C. Millois, « Entretien », *art. cit.*, p. 42.

<sup>1773</sup> C. Von Clausewitz : « La guerre n'est rien d'autre que la continuation de la politique par d'autres moyens » (*De la guerre* [1832-1834]. Trad. de l'allemand par D. Naville. Paris : Minuit, 1988).

<sup>1774</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », *art. cit.*, p. 254.

combattant défait, ce qui est une façon de donner à voir, même par la négative, même par l'échec, cette utopie dont il ne reste que des ruines. « Dire les restes », c'est donc à la fois enregistrer l'échec et prolonger l'agonie du projet révolutionnaire, un peu à l'image de Dondog, qui, le temps de la remémoration-fabulation, n'est pas « complètement » mort. L'intervalle dans lequel s'inscrit le récit du personnage, cet entre-la-vie-et-la-mort, ne serait-il pas alors le symbole de la parole révolutionnaire elle-même, déjà morte mais dont les échos se prolongent au-delà de la mort, dans un espace étrange et étranger, le « Black corridor » du Bardo, les « féeries » de Dondog, les romans de Volodine ?

L'écrivain semble ainsi faire du monde post-exotique l'ultime refuge d'une pensée égalitariste, et sans doute peut-on comprendre l'univers clos, souvent carcéral, dans lequel vivent ses personnages non seulement comme une façon de symboliser l'isolement dont souffre une telle pensée politique à l'heure actuelle, mais aussi comme un moyen de la faire exister en la présentant comme l'objet de persécutions. Les romans volodiniens se font, comme *Tigre en papier*, à la fois mémoire du passé révolutionnaire et critique d'un présent qui tend à étouffer, ou à oublier ce passé. Mais la force de Volodine consiste moins à ressusciter un monde, comme le fait Rolin, qu'à en bâtir un doté, selon l'expression de T. Samoyault, d'une « identité fictive » propre à ce type de « roman-monde » qu'elle définit dans *Excès du roman*<sup>1775</sup>. Volodine détaille dans un entretien l'identité fictive de son univers :

Ils [les personnages] racontent cela, les guerres, les souffrances, les exterminations [...] depuis des mondes imaginaires et parallèles. Chacun de ces mondes possède sa propre logique (des règles sociopolitiques que les héros souvent transgressent, devenant ainsi, dans l'univers de référence, des marginaux) ; il possède sa propre histoire (sa propre culture de référence comparable à celle du XX<sup>e</sup> siècle) ; il est circulaire (on y revit sans cesse sa mort) ; il est carcéral (la fiction y est la plupart du temps, élaborée entre quatre murs), et, par-dessus tout, littéraire : on y existe à travers le texte, qui est soit écrit, soit dit, soit monologué mentalement<sup>1776</sup>.

Plus précisément, on pourrait dire, à l'instar de L. Ruffel, qu'il s'agit moins pour Volodine de construire un roman-monde qu'un « univers concurrentiel » du monde, voire « conflictuel », qui donnerait ainsi naissance à un « contre-monde<sup>1777</sup> ». On peut à ce propos rappeler la liste des « contre » qui clôt *Lisbonne, dernière marge* et qui a nourri le livre

---

<sup>1775</sup> T. Samoyault, *Excès du roman*, op. cit., p. 179 : « Le roman-monde serait celui qui réunirait l'ensemble des qualités de l'excès (la quantité, la longueur, les détours de l'expansion) et qui parviendrait ainsi à donner au monde une identité fictive. »

<sup>1776</sup> A. Volodine / J.-C. Millois, « Entretien », art. cit., p. 42.

<sup>1777</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 214.

fantasmé d'Ingrid : « contre la chiennerie humaine, contre l'absurdité du monde, contre toutes les armées non rouges, contre le ventre insolemment repu de l'Amérique, contre le monde insolemment repu de l'Europe, contre la vacherie humaine, contre le patron des patrons, contre l'argent totalitaire, contre toutes les guerres sinon de libération, contre la démocratie totalitaire, contre le cochon occidental » (239-240). Ce qui peut paraître surprenant, c'est que ce contre-monde, porté par des valeurs utopiques que résume le mot « égalitarisme », parce qu'il est défait, n'existe que dans un espace qui symbolise son échec, l'exil dans *Lisbonne, dernière marge*, la clandestinité dans le livre imaginé d'Ingrid, le camp dans *Dondog*. Le monde contre-utopique, celui contre lequel s'érigent les personnages post-exotiques, est lui aussi représenté dans l'œuvre, et possède toutes les caractéristiques du monde totalitaire telles que les a définies H. Arendt dans *Les Origines du totalitarisme* (une société sans classes, la propagande, l'organisation de l'État totalitaire, la police secrète, la relation entre idéologie et terreur<sup>1778</sup>). C'est le cas de société de la « Renaissance » dans *Lisbonne, dernière marge* et de la « Cité », à l'extérieur du camp, dans *Dondog*.

Sans doute les valeurs positives accordées au camp comme contre-monde utopique peuvent-elles étonner ou choquer le lecteur occidental pour lequel les camps de concentration et d'extermination nazis sont les références les plus spontanées. Or, rappelle L. Ruffel, s'il faut chercher un référent historique, c'est « aux premiers camps de travail soviétiques qu'il faut penser et rappeler que les plus durs d'entre eux, notamment les îles Solovski, furent, dans leurs débuts du moins, le lieu d'une refondation utopiste anarchico-socialiste qui entendait réaliser le rêve révolutionnaire là où le monde extérieur avait échoué<sup>1779</sup> ». C'est bien parce que l'univers post-exotique est à la fois un monde et un contre-monde, dont le premier serait contre-utopique et le second utopique, qu'il ne saurait être une simple reproduction des contre-utopies historiques ou des fictions du totalitarisme. Ce que nous dit Volodine, c'est que le monde où nous vivons, celui extérieur au camp, est contre-utopique. D. Viart a souligné en ce sens la dimension idéologique du monde volodinien, en partant d'une analyse de son nom même, le « post-exotisme » :

Le monde « post-exotique » est un monde dans lequel la « globalisation » est telle que « l'exotisme » n'y a plus de sens. Rapporté à notre situation historique, c'est un monde où le capitalisme que dénoncent les fictions volodiniennes a définitivement triomphé. Le monde post-exotique, c'est le

---

<sup>1778</sup> H. Arendt, « Le totalitarisme » [1951], dans *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem, op. cit.*, p. 610-838.

<sup>1779</sup> L. Ruffel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 220.

nôtre : celui de la globalisation néo-libérale. Ainsi décrit – monde désormais sans ailleurs – il alerte le lecteur sur le « totalitarisme de notre univers », masqué sous les allures de démocraties et de pluralités triomphantes<sup>1780</sup>.

Cependant, le constat de l'échec du projet égalitariste ainsi que la critique du monde actuel ne sauraient complètement masquer la positivité des revendications utopiques du contre-monde des camps et de la « littérature des poubelles », et sans doute doit-on suivre D. Viart quand il affirme que l'œuvre volodinienne conjoint « l'expression d'une blessure politico-historique au maintien de certaines valeurs positives et de certains refus politiques<sup>1781</sup> ». Quelles sont ces valeurs positives ? L'égalitarisme et la fraternité, d'abord, qui trouvent un écho dans la notion de communauté – partage d'une idéologie commune, mais aussi partage des voix du récit – qui constitue un des éléments fondateurs de l'univers post-exotique. *Lisbonne, dernière marge* met ainsi en scène des collectifs intellectuels en lutte contre le régime de la « Renaissance », où à la notion de collectivité s'ajoute celle d'indistinction des voix, par le biais de la pratique hétéronymique : après la mort d'un auteur de la littérature des poubelles, d'autres écrivains poursuivent son œuvre en adoptant son nom – c'est le cas notamment de la « commune Elise Dellwo »<sup>1782</sup>. Précisons que la pratique volodinienne de l'hétéronymie<sup>1783</sup> diffère de celle mise en œuvre par Pessoa dans la mesure où, contrairement à ce dernier qui « définit des voix extrêmement distinctes selon les genres, avec des styles différents » l'auteur de *Lisbonne, dernière marge* « essaie de mettre en place des voix qui sont différentes mais qui disent la même chose, qui traitent à des moments différents des mêmes choses<sup>1784</sup> ». Dans *Dondog*, la confusion de l'identité narrative – est-ce Dondog qui parle ? Ou Schlumm, le « frère dévasté » qu'il abrite en lui ? – met l'accent sur la dimension éthique d'une telle confusion des voix :

Schlumm et moi, nous sommes restés très unis, très indissociables depuis cette nuit-là, depuis la nuit des péniches qui n'est pas terminée encore, qui ne sera jamais terminée, depuis cette nuit que, certes, même les Ybürs parviendront à éclaircir grâce à l'oubli, mais que nul ne saura clore véritablement car, quoiqu'il arrive, de nombreux Schlumm de tout âge et de

---

<sup>1780</sup> D. Viart, « Situer Volodine ?... », art. cit., p. 54.

<sup>1781</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1782</sup> LDM, « Quatrième partie : Elise Dellwo et la pratique de l'hétéronymie », p. 124-139.

<sup>1783</sup> Il est à noter que cette pratique ne s'inscrit pas seulement à l'intérieur de l'œuvre, mais dans le paratexte même, A. Volodine se présentant souvent dans ses entretiens comme membre d'un collectif d'écrivains, auquel il prête parfois le nom de ses propres œuvres. C'est également le cas dans la bibliographie fictive, publiée en fin d'ouvrage, du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, (*op. cit.*, p. 86-108) où figurent, sous la rubrique « Du même auteur », les titres des romans volodiniens, associés à des genres post-exotiques, à des noms d'auteurs et à des dates fictifs.

<sup>1784</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont et L. Roux, « L'Humour du désastre », art. cit., p. 44-45.



tout acabit y ont élu, comme moi, domicile, sachant qu'il fallait y rester pour que nul ne pût la clore.  
Avec tous ces Schlumm quelque part inscrits dans la nuit, il n'y a pas de risque que la nuit soit close. (115)

On pourrait rapprocher cette délégation des voix des morts aux vivants, cette tentative de laisser la nuit – métaphore des blessures du passé – ouverte, grâce à l'écho des victimes, des récits de Modiano et De Luca<sup>1785</sup>. Mais on pourrait également associer ce geste de communion par-delà la mort à une référence idéologique, le communisme, tel que le définit par exemple Martin dans *Tigre en papier* comme solidarité éternelle : « C'est une sorte de société d'assurance fraternelle et romanesque, à la vie à la mort, tu comprends ? On met tout ensemble, on se partage le pot. Les uns nous aident à mourir – un rude apprentissage, très nécessaire – les autres aident les morts à survivre. C'est le vrai communisme, ça : à chacun selon ses besoins » (114-115).

Il est une autre valeur que revendiquent les personnages post-exotiques, et, à travers eux, Volodine : « J'écris des livres, dit-il, qui ont la prétention d'être internationalistes, disons, et qui sont anti-xénophobes, anti-racistes<sup>1786</sup> ». Volodine place l'internationalisme au cœur de sa création dans « Écrire en français une littérature étrangère », où il relie chacun des éléments de son univers – la langue, les noms, les lieux, le temps, la mémoire collective – à la volonté d'empêcher toute référence nationale exclusive. Cette volonté se manifeste le plus clairement sans doute dans le choix des noms des personnages : « L'association d'un prénom et d'un nom qui appartiennent à des régions culturelles ou géographiques différentes est, ainsi, un petit acte de militantisme internationaliste : Sarah Kwong, Rim Scheidmann, Erdogan Mayayo, Dondog Balbaïan... », avance l'auteur<sup>1787</sup>. Un tel « militantisme » – le mot est suffisamment fort pour mériter être relevé – s'impose particulièrement à l'heure actuelle selon l'écrivain, qui s'offusque des questions posées sur ses origines :

Je ne peux plus supporter l'idéologie fondamentalement raciste qui se dissimule derrière les interrogations sur l'origine ethnique, je ne peux plus supporter le calcul que cela sous-entend : celui-là, un quart de sang juif, un quart de sang russe, un huitième de sang mongol, un huitième de sang pur, un huitième de sang sale. On est sur la pente qui conduit aux nettoyages ethniques et aux ghettos<sup>1788</sup>.

---

<sup>1785</sup> Nous pourrions aussi renvoyer, en ce qui concerne la métaphore de la mémoire comme nuit et plaie ouverte, à deux poèmes de Paul Celan : « Brûlure » - « et la nuit s'est ouverte et elle est restée déclosée » - et « Rester là, tenir » - « Rester là, tenir, dans l'ombre/ de la cicatrice en l'air » (Paul Celan, *Choix de poèmes*. Paris : Poésie / Gallimard, 2002, p. 63 et p. 233).

<sup>1786</sup> A. Volodine / S. Bonomo, « Entretien », art. cit., p. 251.

<sup>1787</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 250.

<sup>1788</sup> *Ibid.*, p. 235.

La dérive référentielle étudiée plus haut et l'ambition même de Volodine de « représenter une culture non pas relativement, mais ABSOLUMENT étrangère<sup>1789</sup> » peuvent ainsi être placées sous le signe d'un engagement internationaliste, qui donne sa valeur au contre-monde représenté et alimente la critique du monde contre-utopique, le nôtre.

En définitive, l'univers post-exotique apparaît entretenir avec la notion de régime présentiste le même rapport qu'il entretient avec les produits de la culture « officielle » : celui de la dissidence, en vertu duquel à certains traits typiquement présentistes (l'obsession du passé, le rôle de la mémoire, l'impératif de sa transmission, l'enregistrement de l'échec des utopies...) s'ajoutent d'autres qui visent à problématiser ceux-ci, et notamment le « devoir de mémoire » : évoquant la fabulation de Dondog, qui est autant une déformation qu'une invention du passé, son auteur rappelle que l'« on est très, très loin d'une recherche sacralisée, d'une attitude respectueuse envers la mémoire » et que cette « absence de scrupules en face du mensonge est typique du narrateur post-exotique<sup>1790</sup> ». On pourrait ajouter que la référence constante à des archives fictionnelles, mentionnée plus haut, s'inscrit dans une perspective semblable.

Sans doute, Tabucchi défend-il un devoir de mémoire (d'ordre idéologique, toujours) plus respectueux de la réalité des faits que Volodine. Comme dans les œuvres des deux écrivains précédemment cités, le rappel d'un passé volontairement oublié (ici les exactions commises par les troupes de Mussolini à l'étranger) vaut comme dénonciation du présent. Dénonciation d'autant plus urgente que l'on assiste depuis quelques années en Italie à une tendance à la réhabilitation du fasciste, comme le souligne E. Traverso :

En Italie, où l'antifascisme a été le pilier des institutions républicaines nées à la fin de la seconde guerre mondiale, l'interprétation historique du fascisme a été indissociable, pendant une bonne trentaine d'années, de sa condamnation éthique et politique. À partir de la fin des années 1970, s'est amorcée une nouvelle lecture du passé beaucoup plus soucieuse de mettre en lumière le consensus sur lequel s'appuyait le régime de Mussolini et, en même temps, bien décidée à s'affranchir des contraintes de la tradition antifasciste. Pendant les années 1990, ce tournant historiographique s'est accentué avec la fin des partis qui avaient créé la République (le Parti communiste, la Démocratie chrétienne et le Parti socialiste) et la légitimation des héritiers du fascisme comme force de gouvernement (l'actuelle Alliance

---

<sup>1789</sup> A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », art. cit., p. 4 de la version numérique.

<sup>1790</sup> A. Volodine / J. -D. Wagneur, « On recommence depuis le début », art. cit., p. 259.

Nationale). Cette mutation s'est accompagnée d'un « retour du refoulé » (le fascisme) dans l'espace public aux effets inattendus et paradoxaux. D'une part, elle s'est traduite dans la fin de l'oubli des victimes du génocide juif [...] et, d'autre part, dans la réhabilitation du fascisme, c'est-à-dire leur persécuteur<sup>1791</sup>.

Si le roman de De Luca illustre l'aspect positif de ce retour du refoulé en faisant entendre la voix des victimes du génocide juif, en revanche celui de Tabucchi, qui s'inscrit dans la continuité de la tradition antifasciste désormais menacée, révèle son aspect négatif. Tabucchi a, du reste, maintes fois dénoncé la réhabilitation du fascisme à l'occasion de ses interventions dans la presse, rassemblées dans le récent essai intitulé *Au pas de l'oie*<sup>1792</sup>. Écrire un livre sur un partisan en 2004, ou plus exactement un ancien soldat qui a trahi le régime en vigueur en son pays pour devenir ensuite partisan, c'est donc non seulement rappeler la mémoire de l'antifascisme, mais encore adresser une double admonestation au présent : d'une part, le fascisme s'est rendu coupable d'actions criminelles qui sont consubstantielles à son idéologie belligérante, et qui accorde une place à ses héritiers court le risque de voir resurgir les horreurs du passé ; d'autre part, la démocratie, conquise de haute lutte, est un bien fragile qui n'est jamais à l'abri d'une conversion en régime autoritaire :

Pour Tristano, la démocratie n'est pas un système parfait, mais perfectible : il faut la surveiller, la modifier, l'améliorer, toujours. Son amertume, si vous voulez, est constructive et positive, puisqu'elle lutte contre une démocratie figée qui serait bien capable, sans cette remise en question permanente, de nous pousser à commettre les mêmes erreurs que les systèmes totalitaires<sup>1793</sup>.

De fait, c'est bien le danger d'une transformation de la démocratie en « régime autoritaire<sup>1794</sup> » que Tabucchi dénonçait à un moment où le président du conseil, Silvio Berlusconi, tenait entre ses mains presque tous les pouvoirs : on peut ainsi lire la violente critique contre « dinguingue », dans *Tristano meurt*, comme une attaque directe à

---

<sup>1791</sup> E. Traverso, *Le Passé, modes d'emploi...*, op. cit., p. 49-50.

<sup>1792</sup> A. Tabucchi, *Au pas de l'oie : chroniques de nos temps obscurs* [2006]. Trad. de l'italien par J. Rosa, avec la collaboration de l'auteur. Paris : Seuil, 2006. Cet essai, auquel nous avons consacré un article dans le magazine *Page des libraires* (octobre 2006, « Voix d'Italie : Umberto Eco et Antonio Tabucchi », p. 22) se présente sous la forme d'un jeu de l'oie, où le lecteur est convié à choisir entre deux parcours à la fin de chaque paragraphe. Sous un aspect ludique, l'essai de Tabucchi dresse un portrait inquiétant de l'Italie d'aujourd'hui, « une cour des miracles où l'argent achète tout, où la trahison est gloire, où l'information est manipulée et l'Histoire falsifiée, où le racisme s'affiche, où la fraude est dépénalisée, avec des lois taillées sur mesure : tout cela dans une relative indifférence de l'Europe ». (quatrième de couverture)

<sup>1793</sup> A. Tabucchi / S. Servoise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », art. cit., p. 4. Annexe, p. 818.

<sup>1794</sup> « Le régime autoritaire » est le titre du « Troisième tour » de *Au pas de l'oie*. Dans son épilogue, Tabucchi parle du « petit régime autoritaire de Berlusconi » (op. cit., p. 197). Cet épilogue est en fait la préface qu'a écrite l'auteur pour le livre de F. Froio, *Il Libro nero dell'Italia di Berlusconi : quattro anni di guasti*. Roma : Newton Compton, 2006.

« l'empire berlusconien », qui s'étendait – et s'étend encore, bien que S. Berlusconi ne soit plus à la tête du gouvernement – dans le monde de l'audio-visuel et des médias<sup>1795</sup>.

Comme nous l'avons mentionné dans la deuxième partie de notre travail, Tabucchi n'est guère enclin à adopter le mot d'engagement. Pourtant, il lui arrive de l'employer, non seulement pour rendre compte de son activité d'écrivain au service d'une cause politique et idéologique (rappelons qu'il est l'un des fondateurs du Parlement International des écrivains, créé en 1993 et dissous en 2003 au profit du Réseau International des villes-refuges) mais aussi au sujet de son œuvre fictionnelle. Mais c'est toujours avec beaucoup de précaution, comme si l'engagement était synonyme de partialité et d'appauvrissement de la pensée, bref comme si derrière l'expression d'écrivain engagé planait toujours l'ombre de l'écrivain de parti. Voilà pourquoi Tabucchi ne dissocie jamais l'engagement, dans les rares interventions où il emploie le terme, de sa conception plurielle du monde, préférant voir dans l'écrivain celui qui interroge, met en doute, voire met en crise, plutôt que celui qui affirme :

M'identifier au point de vue des autres, voilà peut-être la façon de m'engager. Me mettre dans la peau d'un enfant, d'un vieillard, d'une femme ou d'un veuf comme Pereira me permet de m'éloigner de mon nombril, d'observer le monde à travers d'autres yeux. Mon engagement consiste à explorer la diversité par rapport à moi-même, à questionner la réalité avec les yeux d'un autre.[...] *Piazza d'Italia*, par exemple, est la longue histoire de l'engagement des exclus : des anarchistes, ceux qui ont poursuivi la tradition mazzinienne, puis républicaine et garibaldienne. Il s'agit fondamentalement de perdants, mais cela n'en fait pas pour autant un livre directement « engagé », c'est-à-dire écrit à des fins politiques immédiates ou clairement définissables. *Le Jeu de l'envers* ou *Petites équivoques sans importance* ne sont pas non plus, en soi, des livres politiques : ma vision des choses est plus existentielle que politique, et *l'envers* ou *l'équivoque* peuvent être des façons d'interpréter la réalité qui nous entoure, de regarder l'autre face de la médaille. Qu'ensuite, avec le temps, ma vision des choses se soit prêtée à des interprétations de type politique est un fait qui ne dépend pas de ma volonté<sup>1796</sup>.

Ces propos, publiés pour la première fois dans la revue *MicroMega* en avril 1997, montrent bien la réticence de Tabucchi à se considérer comme un écrivain engagé : il

---

<sup>1795</sup> Rappelons que le roman de Tabucchi *Pereira prétend* est devenu, au cours de la campagne électorale de 1995, un symbole pour l'opposition de gauche à S. Berlusconi, magnat de la presse. De nombreux citoyens se sont sentis proches de ce journaliste portugais, Pereira, qui, en 1938, prenant peu à peu conscience du caractère dictatorial du régime de Salazar, finit par commettre un acte de rébellion inédit (et littéraire : il dénonce dans le journal où il est employé le meurtre, par la police du régime, d'un jeune opposant). Sur ce sujet nous renvoyons à « *Sostiene Pereira : la crisi dell'intellettuale tra Storia e Letteratura* », dans Fl. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi : navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza : Luigi Pellegrini, 2002, p. 127-144.

<sup>1796</sup> A. Tabucchi, *Au pas de l'oie*, « L'engagement, quel casse-tête ! », *op. cit.*, p. 159-160.

n'empêche que si ses livres s'offrent à plusieurs types de lecture possibles, la perspective politique n'est guère exclue et *Tristano meurt* en est un parfait exemple : interrogation sur la capacité de raconter une vie, confrontation avec la mort, conflit des diverses mémoires de l'histoire, remise en question de l'héroïsme, dénonciation de la falsification de l'histoire, tous ces fils de lecture s'entrecroisent sans se contredire. Sans doute Tabucchi est-il plus enclin à envisager son action en termes de devoir et de responsabilité, et à mettre ainsi l'accent sur une détermination personnelle, subjective, relevant davantage de l'éthique que du politique, assez semblable, finalement, à celle qu'accomplit Tristano : en tuant le soldat nazi, Tristano ne fait pas d'abord un geste politique mais moral, « dicté par son éthique », obéissant à « un impératif supérieur, plus substantiel, qui lui vient de son âme même<sup>1797</sup> ». Les conséquences en sont politiques, bien sûr, mais seulement dans un second temps, Tristano assumant la conséquence de son acte en rejoignant les partisans. C'est en dernière instance une responsabilité éthique de la littérature que défend Tabucchi quand il affirme que celle-ci peut prétendre à une « réparation morale » de l'histoire<sup>1798</sup>. « Inquiéteur<sup>1799</sup> », l'écrivain l'est, sans doute, en raison du regard essentiellement décalé, autre, qu'il porte sur le présent, et qui lui permet de voir l'« envers » des choses. Mais quand cet envers concerne l'histoire et ses (grandes et petites) équivoques, comme dans *Tristano meurt*, l'inquiéteur se fait dénonciateur des falsifications du passé au présent.

La démarche de De Luca, qui écrit *Tu, mio* en 1998, s'inscrit pleinement dans le contexte italien du « retour du refoulé » évoqué plus haut par E. Traverso. Non seulement il fait resurgir des profondeurs du passé la mémoire des oubliés – et l'image de la pêche qui ouvre le roman est à cet égard extrêmement révélatrice – mais il tente également un procès à la génération des pères qui, dans les années cinquante, a tout fait pour oublier. Ce combat de la mémoire vaut aussi pour l'époque actuelle, et l'impératif du souvenir s'accompagne de l'exigence d'une juste mémoire, qui réaffirmerait la distinction, menacée aujourd'hui, entre victimes et bourreaux. Le livre de De Luca peut ainsi se lire comme une contestation, par anticipation, du discours du président italien, Carlo Azeglio Ciampi, qui, à l'automne 2001 a commémoré indistinctement « toutes les victimes » de la guerre, juifs, soldats, résistants et

---

<sup>1797</sup> A. Tabucchi / S. Servoise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », art. cit., p. 3. Annexe, p. 816.

<sup>1798</sup> *Ibid.*, p. 4. Annexe, p. 817 : « La littérature, parfois, peut fonctionner comme remède à ce que l'Histoire officielle évite. Je ne dis pas qu'elle corrige l'Histoire, mais qu'elle peut effectuer une espèce de réparation morale. »

<sup>1799</sup> Ce terme a été notamment employé par André Gide, dans son *Journal*, en 1934, pour désigner la fonction sociale de l'écrivain. Il nous semble assez bien correspondre à l'idée que Tabucchi se fait de l'écrivain comme celui qui « met en crise ». (Nous renvoyons aux propos tenus par l'écrivain italien dans *La Gastrite de Platon*, évoqués p. 310-312 de notre travail.)

miliciens fascistes, surnommés désormais affectueusement « les gars de Salò » (« *i ragazzi di Salò* »)<sup>1800</sup>. Autrement dit, une commémoration conjointe de ceux qui sont morts dans les chambres à gaz et de ceux qui les ont fichés, raflés, déportés. Un tel geste, comme l'a relevé Claudio Magris, consiste finalement à transformer l'égalité des victimes – toutes dignes de mémoire – en « égalité des causes pour lesquelles elles sont mortes<sup>1801</sup> », comme si bourreaux et victimes constituaient des objets de mémoire « compatibles et symétriques<sup>1802</sup> ».

Cette dernière expression, empruntée à l'historien Sergio Luzzatto, est reprise par Enzo Traverso qui souligne les enjeux, à l'échelle de l'histoire nationale, d'une telle tendance : « s'il est vrai que toute démocratie moderne se fonde sur une "hiérarchie rétrospective de la mémoire", c'est-à-dire sur des choix qui définissent son identité<sup>1803</sup>, les "mémoires symétriques et compatibles" aujourd'hui revendiquées par le chef d'Etat italien et par une large partie de l'élite politique visent précisément à remettre en cause les choix faits au moment de la naissance de la république<sup>1804</sup>. » Autrement dit, non seulement on souille la mémoire des victimes, mais encore on fait courir le risque à la République de renier ses origines et donc de perdre son identité. En ce sens, les romans de Tabucchi et De Luca prennent une valeur proprement politique, renvoyant à une mémoire institutionnelle qui forge l'identité collective et nationale.

On notera que la progressive réhabilitation du fascisme en Italie, qui a commencé à s'affirmer dans les années 1970, contraste avec la diabolisation du régime de Vichy en France au même moment. Les deux mouvements, idéologiquement opposés, ont cependant en commun d'entraver une saisie objective de l'histoire : selon H. Rousso, le danger est qu'une obsession fixée sur un Vichy antisémite et meurtrier ne mène pas à une appréciation objective de toute la réalité de l'époque, mais encourage plutôt une mise en cause perpétuelle et sans fin d'un passé scandaleux et criminel<sup>1805</sup>. C'est ce type de dérives que dénonce notamment

---

<sup>1800</sup> On peut lire le texte de l'allocution du président Ciampi dans F. Focardi (dir.), *La Guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*. Bari-Roma : Laterza, 2005, p. 333-335. L'expression « les gars de Salò » a été forgée par l'ex-président du Sénat Luciano Violante, membre de la coalition de centre-gauche de l'Olivier, lors d'une allocution au printemps 1996 (incluse dans le recueil dirigé par F. Focardi, p. 285-286). Notons que A. Tabucchi a critiqué ouvertement le président Ciampi et L. Violante dans des articles aujourd'hui publiés dans *Au Pas de l'oie* (« L'honneur de la patrie », *op. cit.*, p. 20-24, paru d'abord dans *Le Monde*, 20 octobre 2001 ; « Salò frappe à la porte du gouvernement », *op. cit.*, p. 190-192, paru d'abord dans *Il Manifesto*, 14 janvier 2006).

<sup>1801</sup> Cl. Magris, « *La memoria è libertà dall'ossessione del passato* » (« la mémoire est la libération de l'obsession du passé »), *Il Corriere della sera*, 10 février 2005, cité dans E. Traverso, *op. cit.*, p. 51.

<sup>1802</sup> S. Luzzatto, *La Crisi dell'antifascismo* [Torino : Einaudi, 2005, p. 31], cité dans E. Traverso, *op. cit.*, p. 50.

<sup>1803</sup> S. Luzzatto, *op. cit.*, p. 30, cité dans E. Traverso, *op. cit.*, note 104, p. 127.

<sup>1804</sup> E. Traverso, *op. cit.*, note 104, p. 127.

<sup>1805</sup> H. Rousso, *Vichy : l'événement, la mémoire, l'histoire*. Paris : Gallimard, 2001.

Tzvetan Todorov dans *Les Abus de la mémoire*<sup>1806</sup>, et auxquelles pourrait sans aucun doute s'exposer le régime d'historicité présentiste, centré autour du devoir de mémoire.

T. Todorov nous alerte en effet sur les dangers du « culte de la mémoire » manifesté par les Européens, et en particulier sur celui qui consiste à « se détourner du présent, tout en [se] procurant les bénéfices de la bonne conscience » :

Qu'on nous rappelle aujourd'hui avec minutie les souffrances passées nous rend peut-être plus vigilants à l'égard de Hitler ou Pétain, mais nous fait aussi d'autant mieux ignorer les menaces présentes – puisqu'elles n'ont pas les mêmes acteurs ni ne prennent les mêmes formes. Dénoncer les faiblesses d'un homme sous Vichy me fait apparaître comme un vaillant combattant de la mémoire et de la justice, sans m'exposer à aucun danger ni m'obliger à assumer mes éventuelles responsabilités face aux détresses actuelles. Commémorer les victimes du passé est gratifiant, s'occuper de celles du présent dérange ; « faute d'avoir une action réelle contre le "fascisme" d'aujourd'hui, qu'il soit réel ou fantasmé, on porte l'attaque, résolument, sur le fascisme d'hier »<sup>1807</sup>.

Volodine semble avoir trouvé un moyen d'éviter cette sorte d'aveuglement volontaire et consolatoire, par le biais de la fabulation qui, comme on l'a montré, vise à brouiller les références nationales et historiques et empêche donc de rattacher de façon exclusive certains phénomènes ou événements du passé à un moment et à un contexte donnés. Mais qu'en est-il, par exemple, de l'œuvre de Modiano, tout entière centrée sur la période de l'Occupation ? Ne repose-t-elle pas et n'expose-t-elle pas une mémoire « littérale » qui, mettant l'accent sur la singularité de l'événement, le condamnerait à l'intransitivité, c'est-à-dire à l'incapacité de « conduire », comme le dit Todorov, « au-delà de lui-même<sup>1808</sup> » ? Ne risque-t-elle pas, en rendant « l'événement ancien indépassable », de « soumettre le présent au passé ?<sup>1809</sup> ». Les narrateurs modianiens sont conscients des dangers de cette mémoire littérale et obsédante, qui les empêche de vivre le présent et les condamne à poursuivre un passé insaisissable, les

---

<sup>1806</sup> T. Todorov, *Les Abus de la mémoire*, *op. cit.* Le chapitre intitulé le « Le culte de la mémoire » (p. 51-61) met plus particulièrement l'accent sur les limites d'une telle saisie du passé.

<sup>1807</sup> E. Conan et H. Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, *op. cit.*, cité dans T. Todorov, *ibid.*, p. 54-55.

<sup>1808</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 30. L'auteur oppose la « mémoire littérale » à la « mémoire exemplaire » qui, ouvrant le souvenir à « l'analogie et à la généralisation », en fait un *exemplum* dont on peut tirer une leçon au présent : « le passé devient donc principe d'action pour le présent. » (p. 31). T. Todorov se livre dans un autre ouvrage à une critique argumentée de la mémoire littérale telle que la met par exemple en scène Cl. Lanzmann dans son film *Shoah* (1985) (T. Todorov, *Face à l'extrême* [1991]. Paris : Seuil, 1994, « Points Essais », p. 287-294).

<sup>1809</sup> T. Todorov, *Les Abus de la mémoire*, *op. cit.*, p. 31.

installant dans un « entre-temps » nostalgique<sup>1810</sup> qui peut s'apparenter à une prison, comme l'indique le narrateur de *Livret de famille* :

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant, j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique<sup>1811</sup>.

Si dans *Dora Bruder*, l'image d'un narrateur solitaire et prisonnier de l'entre-temps est toujours présente<sup>1812</sup>, il semble toutefois que le « je » ait enfin réussi à s'inscrire dans une communauté, celle des victimes, dont il ne cesse de souligner les liens, souvent anecdotiques, qui le rattachent à lui, mais aussi celle des écrivains du passé, comme nous l'avons vu plus haut. Sans doute, la notion de « mémoire exemplaire » valorisée par T. Todorov, une mémoire analogique qui permettrait d'utiliser le passé en vue du présent, est-elle étrangère au projet d'écriture de Modiano, de même qu'une lecture des œuvres visant à faire de l'Occupation l'allégorie d'un mal anhistorique, éternel<sup>1813</sup>, nous semble négliger une composante essentielle de l'univers de Modiano, qui consiste à donner à cette période – et à aucune autre – une dimension identitaire, personnelle et affective. Cependant, si elle fait porter l'accent sur la singularité de l'événement (la Shoah), la « mémoire littérale » mise en œuvre dans et par *Dora Bruder*, parvient, nous semble-t-il, à échapper aux dangers du « culte de la mémoire » en empêchant que le souvenir des disparus ne se fige dans un récit « plein », qui constituerait la jeune fille, et tous les disparus qui ont connu son sort, en objet clos de mémoire. Au contraire, tout se passe comme si l'écrivain tentait de sauver Dora non seulement de l'oubli, faisant renaître celle qu'on voulait faire disparaître, mais encore de son statut même de

---

<sup>1810</sup> L'expression « entre-temps » est empruntée à Colin W. Nettelbeck et Pénélope A. Hueston, *Patrick Modiano. Pièces d'identité : écrire l'entre-temps*. Paris : Lettres modernes, « Archives des Lettres modernes », n°220, 1986.

<sup>1811</sup> P. Modiano, *Livret de famille*. Paris : Gallimard, 1977, p. 96.

<sup>1812</sup> *DB*, p. 51 : « J'écris ces pages en novembre 1996. Les journées sont souvent pluvieuses. [...] La nuit tombe tôt et cela vaut mieux : elle efface la grisaille et la monotonie de ces jours de pluie où l'on se demande s'il fait vraiment jour et si l'on ne traverse pas un état intermédiaire, une sorte d'éclipse morne qui se prolonge jusqu'à la fin de l'après-midi ». Sans doute les conditions météorologiques ne sont-elles pas l'unique cause de cet « état intermédiaire » où est plongé le narrateur qui écrit sur l'histoire trouble, brouillée, de Dora et qui ne peut s'inscrire ni dans le présent de l'énonciation ni dans le passé de l'énoncé.

<sup>1813</sup> Ce type de lecture est par exemple le fait de R. J. Goslan, dans « Vers une définition du “roman occupé” depuis 1990... », dans *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 125-132. Associant *Dora Bruder* à *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre et *La Cliente* de Pierre Assouline, l'auteur avance que ces romans « occupés » par la mémoire de l'Occupation le sont plus largement par « un mal, un cauchemar qui est fondamentalement anhistorique » (p. 131), donnant à voir « ce qui est dans tout moment de l'histoire, du passé » (p. 132).



victime, en décidant de retracer non pas sa déportation, mais sa fugue, ce geste libre et personnel, si incongru dans une période marquée par l'oppression et la disparition de la notion d'individu au profit de celle de « races » –, inspiré par « le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étau qui va se refermer sur vous » ( 61).

Notre hypothèse est que le récit même de Modiano tend à desserrer l'étau d'un devoir de mémoire qui figerait à jamais les victimes dans le statut de vaincu de l'histoire et qui prétendrait, du même coup, rendre compte de l'ensemble de leur vie. Le sens de celle-ci ne s'épuise pas dans sa dramatique fin, et c'est en ce sens que nous lisons les dernières lignes de *Dora Bruder*, évoquant le « pauvre et précieux secret de Dora » qui aura certes échappé aux « bourreaux, ordonnances, autorités dites d'occupation » (147) mais également à ceux qui, comme le narrateur, auront cherché à le percer. Plus qu'un devoir de mémoire, qui prétendrait donner droit de cité aux morts et aux vaincus, ce serait donc à ce que Giorgio Agamben nomme « une mémoire de l'oubli », une « exigence d'inoubliable », qui prendrait la mesure de la perte qui frappe irréparablement l'expérience du temps et de l'histoire, qu'on pourrait rattacher la démarche modianienne. Cette lecture est celle que propose J.-F. Hamel, dans la conclusion de son essai intitulé *Revenances de l'histoire*, pour rendre compte aussi bien de l'entreprise narrative de Pierre Michon, auteur notamment des *Vies minuscules* (1984) que des « enquêtes archivistiques de Patrick Modiano autour de l'Occupation allemande, [des] rêveries érudites de Pascal Quignard qui ressassent les marges de la tradition littéraire européenne, ou encore [des] méditations mélancolique de W.G. Sebald sur la destruction du souvenir dans l'histoire européenne ». Les auteurs cités feraient émerger dans leurs œuvres « selon des partis pris esthétiques divers, les signes d'une narrativité contemporaine qui conçoit ses actes de mémoire dans la paradoxale continuité d'une filiation rompue, comme témoignage de ce qui résiste à la rétrospection historique et à la saisie transparente du passé par le présent<sup>1814</sup> ».

Sans doute convient-il de rappeler en quoi consiste précisément cette « exigence de l'inoubliable » développée par G. Agamben dans *Le Temps qui reste*. La mémoire de l'oubli ne concerne pas un contenu mémoriel à préserver, comme dans le devoir de mémoire, mais au contraire l'oubli lui-même, qu'il faudrait rappeler à la mémoire :

---

<sup>1814</sup> J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 228-229. L'auteur a également consacré un article à cette question, « La Résurrection des morts. L'art de la "mémoire de l'oubli" chez Pierre Michon », dans *Le Roman français au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 141-150.

Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable. De là l'insuffisance de toute relation à l'oublié qui chercherait simplement à le renvoyer à la mémoire, à l'inscrire dans les archives ou les monuments de l'histoire – ou, à la limite, à construire pour celle-ci une autre tradition et une autre histoire, celle des opprimés et des vaincus, qui s'écrit avec des instruments différents de ceux qui sont employés par l'histoire dominante, mais qui ne diffère pas substantiellement d'elle<sup>1815</sup>.

En avouant son impuissance à percer le secret de Dora, le narrateur de *Dora Bruder* rend, par une sorte de « devoir de mémoire inversé », à l'oubli son imprescriptibilité et met en garde contre « les ravages d'une mémoire présomptueuse qui prétend accomplir maintenant ce qui ne le fut jamais, rendre à la transparence ceux qui pénètrent un jour une opacité si radicale qu'aucun souvenir ne peut restituer leur vie<sup>1816</sup> ». L'exigence de l'inoubliable défendue par le philosophe italien correspond à la conscience simultanée du caractère irréparable de la mort et de l'impuissance ontologique du langage devant l'effacement des êtres, ce dont rend particulièrement bien compte le récit de Modiano qui, tout en insistant sur l'effacement des traces laissées par Dora, exhibe l'impuissance du langage, en recourant à un style dont la simplicité, au lieu de garantir la clarté énonciative et donc celle des événements, au contraire en brouille la transparence apparente.

Le défi relevé par Modiano ne consiste donc pas seulement à lutter contre l'oubli et à raviver le souvenir : « l'élément décisif », selon G. Agamben, « est seulement la capacité de rester fidèle à ce qui, bien qu'il ait été sans cesse oublié, doit pourtant rester inoubliable et exige en quelque sorte de demeurer avec nous, d'être encore – pour nous – d'une certaine manière possible ».

Si l'on peut parler d'engagement pour Modiano, c'est donc au sens d'un engagement de la mémoire qui coïnciderait non pas avec les impératifs du devoir de mémoire, mais plutôt avec les exigences d'une mémoire de l'oubli. *Dora Bruder* n'est sans doute pas le seul texte donnant à voir une exigence de l'inoubliable : lorsqu'il décrit la relation que nous devons entretenir avec la « masse de l'oublié », G. Agamben a recours à l'image du « golem silencieux<sup>1817</sup> », que nous pouvons mettre en rapport avec *Dondog*, où le personnage éponyme

---

<sup>1815</sup> G. Agamben, *Le Temps qui reste: un commentaire de l'Épître aux Romains*, [2000]. Trad. de l'italien par J. Revel. Paris : Payot & Rivages, « Rivages Poche/ Petite Bibliothèque », 2004, p. 72-73.

<sup>1816</sup> J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 227.

<sup>1817</sup> G. Agamben, *Le Temps qui reste, op. cit.*, p. 74.

abrite en lui Schlumm : « [Jessie Loo] me parlait d'une sorte de golem, mais je n'arrivais pas à saisir qui, de Schlumm ou de moi, allait devenir le golem de l'autre. Le terme revenait avec insistance. Je sais que la notion de golem ne s'appliquait pas ici, mais c'est ainsi qu'elle s'exprimait » (113-114). Dans les deux textes, le mot « golem » fonctionne comme une métaphore de cet inoubliable qui doit demeurer dans chacun de nous. On pourrait également rattacher l'ensemble du projet volodinien, qui consiste à créer un monde à partir de l'oublié sans pour autant le reconstituer, à l'idée développée par le penseur italien selon laquelle « le chaos informe de ce qui a été oublié n'est ni inerte ni efficace – au contraire, il agit en nous comme une force tout aussi grande que celle de la masse des souvenirs conscients, même si c'est de manière différente<sup>1818</sup> ». Le personnage de Tabucchi, Tristano, ne dit pas autre chose quand il affirme que « la vie est davantage faite de ce dont on ne souvient pas que ce dont on se souvient<sup>1819</sup> » (12), et du reste son récit porte moins sur un contenu mémoriel que, précisément, sur l'événement même de l'oubli, tout comme celui de Dondog.

En revanche, il semble que le roman de De Luca illustre le refus de cette exigence de l'inoubliable, en mettant en scène, par le biais du narrateur, un « retour du refoulé » qui n'est autre, selon l'expression de G. Agamben, que « le retour de l'impossible en tant que tel ». Les pères qui ont cherché à perdre « toute relation avec l'oublié » ont ainsi favorisé la manifestation de celle-ci « de manière destructrice » chez leurs fils<sup>1820</sup>.

Au terme de cette analyse, il semble donc que les auteurs envisagés, s'ils refusent en général la notion d'engagement, admettent, voire revendiquent, une responsabilité, qui n'est pas exclusivement d'ordre éthique et moral, mais qui peut être aussi politique et idéologique. Cette responsabilité nous a paru indissociable du régime d'historicité présentiste dans lequel s'inscrivent globalement ces œuvres, sans pour autant coïncider parfaitement avec lui. C'est principalement autour du concept de devoir de mémoire que les œuvres ont signalé leur spécificité et leur écart, en élargissant l'impératif de ne pas oublier, qui s'applique le plus souvent à la Seconde Guerre mondiale et aux victimes de la Shoah, à d'autres événements majeurs du siècle (l'antifascisme pour Tabucchi, le projet révolutionnaire pour Rolin et Volodine) et en dénonçant les limites mêmes du « culte de la mémoire ». Les œuvres du

---

<sup>1818</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1819</sup> *TM*, p. 10 : « *Sai, a conti fatti, della vita è più quello che non si ricorda di quello che si ricorda...* ».

<sup>1820</sup> G. Agamben, *Le Temps qui reste*, op. cit., p. 74 : « En revanche, si nous refusons cette exigence, si – aussi bien de manière collective qu'individuelle – nous perdons toute relation avec la masse de l'oublié qui nous accompagne comme un golem silencieux, alors celle-ci se manifestera en nous de manière destructrice et perverse sous la forme de ce que Freud aimait appeler le retour du refoulé – c'est-à-dire le retour de l'impossible en tant que tel. »

*corpus* nous alertent en effet sur le risque d'un brouillage des frontières entre victimes et bourreaux (Tabucchi et De Luca), d'un figement des disparus dans la position de la victime (Modiano mais aussi Volodine, dont les personnages, vaincus, continuent à croire en leurs idéaux), de la prétention à rendre compte de la totalité du passé par le travail d'enquête et de remémoration.

La posture littéraire, idéologique et morale des écrivains contemporains, qui consiste à assumer, au présent, la responsabilité des horreurs du passé et à dessiner les contours d'un avenir menaçant, se différencie ainsi profondément de la posture des écrivains d'après-guerre, pour qui le présent est traversé par le désir de l'avenir, à l'exception notable de Camus. Nos œuvres n'excluent cependant pas l'ouverture à l'avenir : nous dirions plutôt qu'elles l'envisagent moins comme une promesse de bonheur que comme un devoir, à accomplir au présent, pour les générations futures. Dans cette perspective, la responsabilité exercée par l'écrivain est aussi, comme le souligne E. Bouju, une responsabilité « pour autrui<sup>1821</sup> ».

---

<sup>1821</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 11 : « Dans l'acte même de « transcription » de l'histoire [...], et plus précisément dans la façon dont le roman contemporain entreprend cet acte, il y a une solidarité profonde entre d'une part les sélections des formes de l'écriture et leur vertu esthétique propre, et d'autre part l'engagement à travers elle d'une responsabilité – responsabilité de l'auteur pour lui-même et pour autrui. »

## Conclusions

Les analyses menées au cours de cette troisième partie nous auront permis de préciser le type de relation que les œuvres étudiées, qu'elles relèvent du premier ou du second *corpus*, entretiennent avec le régime d'historicité de l'époque dans laquelle elles s'inscrivent. On peut tout d'abord avancer qu'elles en attestent les traits majeurs dans la façon même dont elles mettent en scène le rapport à l'histoire : dans les romans engagés d'après-guerre, ce rapport est immédiat, ce qui ne signifie pas qu'il ne soit pas problématique ou ambivalent. L'histoire y est en effet représentée comme une expérience existentielle, qui bouleverse les consciences individuelles, modifie le rapport de chacun au monde, au temps, aux autres et à lui-même. En ce sens, la transcription de l'histoire à laquelle se livrent les auteurs engagés ne saurait se confondre avec l'écriture des historiens : s'ils ont bien à cœur de respecter l'histoire, c'est moins l'exactitude des faits qui les intéresse que la fidélité au vécu. Il ne s'agit pas pour eux de retracer une période historique donnée, mais d'exprimer son retentissement dans la vie et l'esprit de ceux qui l'ont traversée. Si Camus et Pratolini choisissent d'adopter la forme du témoignage fictionnel choral pour rendre compte d'une expérience qui fut à la fois individuelle et collective, Sartre et Calvino cherchent à exprimer la « brutale fraîcheur » des événements historiques. L'auteur du *Sursis* a recours à un récit simultanériste, qui rend palpable la force d'une histoire qui fait éclater le cloisonnement des vies individuelles et coupe brutalement les hommes de leur passé pour les projeter vers un avenir opaque et fascinant. Calvino, lui, fait référence au modèle du conte, porteur selon lui d'une vérité ontologique sur l'homme, en ce qu'il constitue le répertoire des destinées humaines, et particulièrement à même d'exprimer le caractère exaltant d'une expérience qui fut pour son auteur l'occasion de vivre une aventure hors du commun. Vittorini, dans *Les Hommes et les autres*, met plus particulièrement l'accent sur ce que représenta la guerre pour un écrivain soucieux de concilier, au sein d'une même œuvre, chronique de la résistance milanaise et réflexion morale sur le Mal.

Pour les écrivains contemporains, l'histoire se présente non plus comme une expérience, mais comme un héritage (Modiano, De Luca) ou comme un souvenir que le temps et un présent hostile s'efforcent d'estomper, de brouiller ou de démentir (Rolin, Volodine,

Tabucchi). Dans tous les cas, il subsiste principalement sous forme de traces, mnésique, matérielle ou affective, empreinte de ce qui a été et qui a disparu, signe qui montre sans expliquer. D'où la référence à des modèles narratifs qui se fondent autour des notions d'énigme, d'inconnu – le roman d'enquête, historique ou policier dans *Dora Bruder* et *Tu, mio*, le roman de la remémoration dans *Tigre en papier* et *Tristano meurt* – ou qui proposent une recreation du passé par le biais de l'imaginaire, élaborant, comme Volodine, une véritable fabulation de l'histoire. L'histoire, dans ces œuvres, non seulement donne lieu à une configuration trouée, lacunaire, mais semble être à l'origine même de la déconfiguration des paradigmes formels auxquels se réfèrent les textes : comme si, tournant autour d'une origine honteuse, souillée, ces récits de l'après ne pouvaient l'approcher sans danger, sans *engager*, au sens de risquer, leur intégrité.

Les diverses transcriptions de l'histoire auxquelles donnent lieu nos deux *corpus* nous ont semblé étroitement liées au régime même d'historicité qui domine l'époque dans laquelle elles s'inscrivent. Les œuvres étudiées semblent en effet en attester les caractéristiques majeures : conception de l'histoire comme champ ouvert à l'action humaine et orientation vers l'avenir pour les romans d'après-guerre ; promotion de la mémoire comme accès privilégié au passé, crise de l'avenir, judiciarisation de l'histoire pour les œuvres contemporaines du présentisme. Cependant, si les œuvres accueillent et redéploient les principaux traits des régimes moderne et présentiste, c'est, avons-nous montré, pour mieux les renvoyer, informés, voire déformés, par le travail de transcription auquel elles les ont soumis. Au caractère fluctuant des régimes eux-mêmes – rappelons que pour F. Hartog, ceux-ci ne constituent pas une clé de l'histoire universelle mais plutôt un instrument permettant d'interroger l'articulation qu'une société établit entre présent, passé, futur, à une époque donnée de son histoire – la littérature ajoute sa propre liberté et sa propre force questionnante.

De fait, nos œuvres interrogent des régimes d'historicité dont elles ne calquent pas la plénitude, mais dont elles soulignent les failles, effectuant un geste qui relève davantage de la problématisation que de la confirmation.

Quand bien même ce serait pour confirmer *in fine* la validité d'un régime, le geste essentiel des œuvres engagées, on l'a vu, aura été celui d'interroger sa légitimité au sortir de la guerre. Aucun des textes du premier *corpus* ne fait l'économie d'un questionnement sur le bien-fondé d'une représentation de l'histoire linéaire et orientée vers le progrès : si Calvino exprime, par le biais de Kim, son adhésion à celle-ci, c'est sur le mode du pari, tandis que

pour Sartre l'histoire n'a de ce sens que celui que les hommes veulent bien lui donner. Vittorini et Pratolini, quant à eux, soulignent l'existence de temporalités irréductibles au temps de l'histoire – le temps du mythe, du souvenir, de l'amour, de la vie, de la tradition – et si le second tend à les confondre, le premier au contraire expose la tension qui existe entre elles. L'œuvre de Camus nous a semblé mériter une place à part, dans la mesure où elle emblématise cet écart qui peut exister entre un texte littéraire qui, inscrit dans un régime d'historicité fort, refuse d'y adhérer complètement, et un climat intellectuel dominant qui, au contraire, continue à lire l'histoire selon ce régime. Un écart qui peut en outre se comprendre comme un décalage d'ordre temporel, puisque ce qui a valu à Camus tant de critiques à son époque – la perte de confiance dans l'histoire, la nécessité d'une mémoire juste, la critique des utopies qui négligent la question des moyens au profit exclusif de celle des fins – est précisément ce que défendent nos sociétés occidentales actuelles.

Quant aux œuvres du second *corpus*, nous venons de voir qu'elles remettaient en question certains aspects majeurs du régime présentiste, notamment le respect de la vérité historique et le culte de l'archive comme garantie d'authenticité (Volodine), le caractère possiblement figé et figeant du devoir de mémoire, et qu'elles alertaient sur les dangers d'une mémoire sélective et omniprésente, qui voudrait dire une fois pour toutes la vérité dupassé.

Le terme d'engagement appliqué aux récits du *corpus* contemporain nous semble donc en définitive conserver toute sa pertinence : non seulement il permet de désigner le fait que les auteurs manifestent dans leurs œuvres une prise de position forte, dans l'histoire et surtout par rapport à elle, mais encore il renvoie à l'idée d'un geste effectué au présent qui prend acte de la situation antérieure pour se projeter dans l'avenir. Ce qui change alors, par rapport à l'engagement d'après-guerre, c'est le sens même que les œuvres contemporaines attribuent aux catégories de passé, présent et avenir. L'épithète « présentiste » que nous avons accolée au syntagme « engagement littéraire » a pour but, précisément, de signifier cette évolution. Mais de la même façon qu'elle infléchit le sens du syntagme, l'épithète se voit en retour resignifiée par lui : l'engagement, parce qu'il est « littéraire », reformule le présentisme, en même temps qu'il en éclaire les limites et les failles.

En cela consiste donc pour nous l'engagement des œuvres des deux *corpus* : dans la façon dont elles s'emparent des modes d'articulation entre passé, présent et futur, par lesquels une société s'inscrit dans l'ordre du temps et de l'histoire, pour les remettre en question. Sans doute, cet engagement change-t-il de contenu en fonction du régime d'historicité que les

œuvres réfléchissent. Mais il ne nous paraît pas impossible de postuler une *permanence* de l'engagement qui tiendrait au rapport que les œuvres nouent avec la notion même de régime d'historicité, quel qu'il soit : un rapport placé sous le signe d'un défi, d'une mise à l'épreuve.

Mais il est une autre raison qui nous amène à reconduire l'usage du terme d'engagement, quand bien même il renverrait à deux acceptions distinctes d'un *corpus* à l'autre et d'une époque à l'autre : cette raison, c'est le lien essentiel que les œuvres d'après-guerre et contemporaines établissent entre engagement de l'auteur et appel à la reconnaissance du lecteur, témoin d'un geste d'engagement qu'il est amené à authentifier et peut-être, à s'approprier.

S'il est vrai, comme le disait déjà Sartre, qu'il n'y a d'œuvre que « par et pour autrui<sup>1822</sup> », il semble que l'œuvre engagée fasse du lecteur le partenaire indispensable de l'auteur, non seulement parce qu'il représente l'instance face à laquelle il s'engage, le témoin et le garant de l'engagement en quelque sorte, mais aussi parce que, en tant que destinataire de l'œuvre, il est celui sur lequel s'exerce le pouvoir conditionnant de la littérature, autrement dit celui qu'il faut engager.

Il s'agit donc à présent de voir comment nos textes engagés se font aussi engageants, c'est-à-dire comment la transcription de l'histoire, envisagée jusqu'ici exclusivement du côté de l'auteur qui la met en œuvre, qui y engage sa propre personne en même temps qu'il en fait l'objet même de son engagement, s'offre à l'appréhension, au jugement, à l'appropriation, voire à la reprise du lecteur. Cette étude, qui nous semble constituer le débouché naturel et indispensable d'une réflexion sur l'engagement littéraire, devrait aussi nous permettre de préciser notre distinction entre le roman engagé d'après-guerre et les œuvres contemporaines mettant en scène l'engagement présentiste : il est fort à parier en effet que les textes des deux *corpus*, donnant lieu à une transcription de l'histoire qui est aussi l'expression d'une représentation de l'histoire spécifique, entretiennent un rapport particulier avec leur lecteur et conçoivent en des termes différenciés l'engagement de celui-ci.

---

<sup>1822</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 50.



# **Quatrième partie : Lectures de l'histoire et engagement du lecteur**

Nous avons indiqué au début de la troisième partie de notre étude que les notions de configuration (P. Ricœur) ou de transcription (E. Bouju), immanentes au texte, étaient étroitement liées à celles de « refiguration » ou de « réplique », qui renvoient au monde réel, celui du lecteur. En introduisant la notion de « monde du texte » dans le second tome de sa trilogie consacré à la « configuration dans le récit de fiction<sup>1823</sup> », P. Ricœur avait repris la thèse, formulée dans *La Métaphore vive*<sup>1824</sup>, selon laquelle l'œuvre littéraire se transcende en direction d'un monde : « Nous avons pu dire [...] que le *monde* du texte marquait *l'ouverture* du texte sur son “dehors”, sur son “autre”, dans la mesure où le monde du texte constitue par rapport à la structure “interne” du texte une visée intentionnelle absolument originale<sup>1825</sup> ». Dans le troisième tome dédié au « temps raconté », le philosophe revient sur cette idée pour ajouter que, sans la médiation essentielle de la lecture, « le monde du texte reste une transcendance dans l'immanence. Son statut ontologique reste en suspens : en excès par rapport à la structure, en attente de lecture<sup>1826</sup> ». La lecture est alors appelée à jouer un rôle déterminant : non seulement elle constitue la passerelle entre configuration dans le récit (*mimèsis II*) et refiguration hors du texte (*mimèsis III*) mais encore elle est ce par quoi le récit trouve son achèvement :

C'est seulement *dans* la lecture que le dynamisme de configuration achève son parcours. Et c'est *au-delà* de la lecture, dans l'action effective, instruite par les œuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration. Nous rejoignons ainsi la formule par laquelle nous définissons *mimesis III* dans le premier volume : celle-ci, disions-nous, marque l'intersection entre monde du texte et monde de l'auditeur ou du lecteur, l'intersection donc entre monde configuré par le poème et monde au sein duquel l'action effective se déploie. La signification de l'œuvre de fiction procède de cette intersection<sup>1827</sup>.

La signification de l'œuvre mise au jour par la lecture est à envisager, selon Ricœur, non pas en termes de référence au monde réel, mais en termes d'« application », notion que nous avons déjà mentionnée plus haut. Ricœur définit « l'application » comme l'équivalent, dans la fiction, de la « représentance » en histoire : ces deux notions sont la reformulation critique des concepts naïfs de « réalité », appliqué à la passivité du passé, et d'« irréalité », appliqué aux projections de la fiction. Ni le récit historique ni le récit fictionnel ne peuvent

<sup>1823</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit.

<sup>1824</sup> P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, « L'ordre philosophique », 1975.

<sup>1825</sup> Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p. 286.

<sup>1826</sup> *Ibid.*

<sup>1827</sup> *Ibid.*, p. 287.

concevoir le rapport à leur dehors – l’avoir-été dans le premier cas, le monde réel dans le second – en termes de référence. La fonction d’application de la fiction, est, selon P. Ricoeur, « révélatrice et transformante à l’égard de la pratique quotidienne ; révélatrice, en ce sens qu’elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience pratique ; transformante, en ce sens qu’une vie examinée est une vie changée, une vie autre<sup>1828</sup> ». Or ces effets de la fiction, effets de révélation et de transformation, sont, comme le note Ricoeur, « pour l’essentiel des effets de lecture<sup>1829</sup> ». Puisque « c’est à travers la lecture que la littérature retourne à la vie, c’est-à-dire au champ pratique et pathique de l’existence », c’est donc par une « théorie de la lecture » que P. Ricoeur cherche à déterminer la relation d’application<sup>1830</sup>.

Une telle approche, qui confère à la lecture un rôle stratégique dans l’opération de refiguration, nous semble non seulement pertinente et légitime mais encore incontournable dès lors que l’on s’interroge sur la notion d’engagement littéraire. En effet, dès son émergence dans l’entre-deux-guerres, la réflexion sur la littérature engagée a accordé une place primordiale à la relation de l’écrivain à son public et visait plus particulièrement, comme l’a souligné B. Denis, à « réconcilier » ces deux « partenaires » de l’entreprise littéraire<sup>1831</sup>. L’auteur de *Littérature et engagement de Pascal à Sartre* rappelle qu’une littérature engagée est forcément une littérature « engageante », qui se veut force agissante, concrètement efficace, et il souligne l’intérêt, pour qui étudie la littérature engagée, d’une analyse non seulement rhétorique, qui porterait sur l’œuvre en tant que construction formelle élaborée par l’auteur, mais aussi pragmatique, qui envisagerait l’œuvre comme communication :

[...] si la littérature engagée vise à une certaine transparence, on ne peut simplement la lire en termes de contenu : on ne peut faire ici l’économie d’une analyse de type esthétique ou formel. En particulier, une analyse *rhétorique* garde toute sa pertinence et tout son intérêt : l’écrivain engagé maîtrise parfaitement les règles du discours persuasif et utilise très consciemment toutes les ressources argumentatives que la rhétorique classique a identifiées. Une lecture de ce type trouvera néanmoins à se compléter utilement d’une analyse *pragmatique* : parce qu’elle se veut force agissante et qu’elle prétend à une certaine efficacité concrète parce que, en d’autres termes, elle se pense comme un acte effectif, la littérature engagée présente un caractère *performatif* dont il faut tenir compte : parce qu’elle se veut « engageante », elle cherche aussi à établir une relation d’échange entre

---

<sup>1828</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit, III. Le temps raconté, op. cit.*, p. 285.

<sup>1829</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>1830</sup> *Ibid.*

<sup>1831</sup> B. Denis, *Littérature et engagement..., op. cit.*, p. 52.

auteur et lecteur, relation qui est elle aussi susceptible d'une description en termes pragmatiques<sup>1832</sup>.

On remarquera que les observateurs du roman contemporain sensibles à l'idée d'une responsabilité ou d'un engagement de l'écrivain dans et/ou par son œuvre mettent également au centre de leurs analyses la question de la lecture, plus particulièrement envisagée comme « expérience ». Pour E. Bouju, c'est précisément par l'articulation entre « le choix des formes narratives, la convocation de la référence historique et le déploiement d'un horizon éthique ouvert à l'expérience de lecture » que certains romans contemporains européens relèvent « le défi de [leur] responsabilité à l'égard du monde auquel [ils] se rattache[nt] et auquel, aujourd'hui même, nous sommes assignés<sup>1833</sup> ». Autrement dit, la transcription de l'histoire, que nous avons identifiée dans notre travail au lieu même de l'engagement, est plus précisément le lieu où se déploierait la responsabilité de l'auteur, à la fois « pour lui-même et pour autrui » : si l'écrivain s'engage, pour E. Bouju, à travers « une sélection des formes de l'écriture et de leur vertu esthétique propre », c'est « dans l'acte de reconnaissance et d'appropriation de cette transcription de l'histoire » que le lecteur « exerce un jugement qui tient autant de l'évaluation éthique que de l'appréciation esthétique<sup>1834</sup> ».

Dans le contexte de la théorie de l'engagement comme *praxis*, au lendemain de la guerre, la question de l'efficacité pratique de la lecture est centrale : l'écrivain engagé n'est pas seulement celui qui fait valoir une position personnelle forte, qui l'engage tout entier, il est encore celui qui essaie de la communiquer au plus grand nombre et confie au lecteur le soin de réaliser, dans le monde réel, ce qu'il aura « dévoilé » dans son œuvre. Ce n'est pas un hasard si nous recourons ici au lexique sartrien. Il nous faudra en effet, dans une première partie, revenir sur la théorie de la lecture proposée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et interroger les modalités et conséquences de la figuration proposée par le théoricien français de l'engagement. Nous serons particulièrement sensibles à l'ambivalence du « pacte de générosité<sup>1835</sup> » qu'il définit entre lecteur et auteur : la liberté du lecteur est-elle vraiment équivalente à celle de l'auteur ? N'est-ce pas plutôt une relation inégale que suggère la définition sartrienne de l'œuvre entendue comme « création [du lecteur] dirigée [par l'auteur]<sup>1836</sup> » ? C'est alors la question de la programmation des effets de lecture qui se pose,

---

<sup>1832</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1833</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1834</sup> *Ibid.*

<sup>1835</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>1836</sup> *Ibid.*, p. 52.

et que nous avons déjà partiellement traitée au début de notre première partie, consacré aux différences entre roman engagé et roman à thèse. Il ne s'agira donc pas de répéter ce qui aura déjà été dit, mais de mettre en rapport nos précédentes analyses qui, pour reprendre la terminologie de Wolfgang Iser, relevaient du « pôle artistique » de l'œuvre, avec une réflexion renvoyant cette fois au pôle « esthétique » qui se rapporte à « la concrétisation réalisée par le lecteur<sup>1837</sup> ». Plus précisément, nous verrons comment la réaction du lecteur « réel<sup>1838</sup> » (autrement dit le lecteur fait de chair et d'os) est en partie déterminée par la figure de lecteur que construisent les textes et notamment par la figure du narrataire. Puis nous analyserons comment celle-ci, qui tend à se rapprocher au plus près du lecteur réel, inscrit dans un contexte culturel et historique déterminé, induit certains effets de lecture visant à mettre le lecteur dans une situation analogue à celle des personnages : une situation d'engagement.

Sans doute, les récits contemporains, qui exposent souvent, comme nous l'avons vu précédemment, des trous, des lacunes, autrement dit des « zones d'indétermination<sup>1839</sup> », accordent-ils à leur lecteur une liberté d'interprétation plus grande que les romans engagés de l'après-guerre. Cette liberté est aussi une responsabilité, le lecteur ayant à charge de combler le vide, voire de configurer lui-même l'œuvre, dans le temps de la lecture. Placé, notamment par le jeu complexe d'identifications qui lui est proposé, face à de multiples modalités de lectures de l'histoire, sollicité à chercher un sens dans des récits qui organisent autant qu'ils disent la déroute du sens, le lecteur de ces œuvres est placé dans une situation pour le moins inconfortable.

Après avoir étudié le rôle du lecteur dans le texte tel qu'il est programmé et tel qu'il s'offre aux prises du lecteur « réel », il conviendra de s'intéresser aux liens que les œuvres entretiennent, par le biais de la lecture, avec l'au-delà du texte, le monde réel. Ayant pour origine la construction du lecteur dans le texte et pour fin l'ouverture du texte au monde réel, le parcours que nous nous proposons d'effectuer ici est donc à comprendre dans un double sens : d'abord celui d'un déploiement de la structure fermée de l'œuvre à l'horizon du

---

<sup>1837</sup> W. Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1976]. Trad. de l'allemand par E. Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1985, p. 48. Rappelons que le « pôle artistique » se réfère au texte produit par l'auteur.

<sup>1838</sup> L'expression « lecteur réel » est employée par certains théoriciens de la lecture (W. Iser, V. Jouve...) pour désigner le lecteur fait de chair et d'os, par opposition à la figure du lecteur construite dans le texte. Sans doute, le lecteur dit « réel » est-il lui aussi le résultat d'hypothèses forgées par les théoriciens et ne saurait échapper, à ce titre, à l'abstraction. Néanmoins, nous recourons à cette expression qui a l'avantage de mettre l'accent sur la différence entre la figure du lecteur inscrite dans le texte et le lecteur qui, lui, appartient au monde réel.

<sup>1839</sup> *Ibid.*

lecteur ; ensuite celui d'une progression du rapport du lecteur au texte, de la perception (lecteur construit par le texte) à la réception (réactions du lecteur réel) et à l'implication (engagement du lecteur dans le texte et *dans*, ou *pour*, le monde). Il conviendra alors de voir dans quelle mesure ces deux types d'engagement du lecteur peuvent être compris comme deux régimes de lecture de l'histoire et de confronter cette notion à celle des régimes d'historicité.

Une précision s'impose au seuil de cette dernière partie : nous avons fait le choix de traiter la question de la réception des œuvres principalement sous l'angle d'une phénoménologie de la lecture et non d'une étude de réception proprement dite. Une telle approche pourrait surprendre, dans la mesure où, comme nous l'avons signalé plus haut, l'engagement littéraire met au premier plan le rapport entre l'auteur et son public. De fait, nous aborderons la question du public du roman engagé au début de notre premier chapitre, consacré aux textes du premier *corpus*. Mais, outre le fait qu'une étude de réception s'avère particulièrement délicate pour les textes contemporains du second *corpus*, qui ne peuvent se prêter qu'à ce que H.-R. Jauss nomme la « première lecture », autrement dit la lecture faite au moment de la publication des œuvres<sup>1840</sup>, c'est sur un autre aspect de l'engagement que nous avons voulu insister et qui nous a conduit à privilégier, dans la suite de notre travail, une analyse de la lecture en termes phénoménologiques : plus que le rapport de l'écrivain à son public, de l'un au multiple, c'est le rapport intersubjectif de sujet à sujet qui nous intéresse, un rapport qui se noue par le biais d'une parole qui est à la fois assignable à un auteur et transmise à un lecteur qui se l'approprie. La phénoménologie de la lecture, attentive aux processus et modalités par lesquels le lecteur entre dans le monde de la fiction, s'y promène et établit des liens entre celui-ci et le monde réel, nous a semblé particulièrement propre à saisir la dimension intersubjective de l'engagement qui, ouvrant à la question éthique, constitue à nos yeux un aspect essentiel de la notion.

---

<sup>1840</sup> H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Cl. Maillard. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.

# 1. La mise en situation du lecteur dans les romans de l'après-guerre

## 1.1 Les ambivalences de la théorie sartrienne de la lecture

Nos analyses précédentes ont principalement mis l'accent sur l'engagement de l'auteur. Ne définit-on pas du reste souvent l'œuvre engagée comme une œuvre où l'écrivain « s'engage », c'est-à-dire « donne sa personne ou sa parole en gage » ? Comme le rappelle B. Denis, c'est dans le sillage de l'existentialisme chrétien, pour lequel l'engagement est avant tout la manifestation d'une fidélité à soi-même, que s'est progressivement élaborée la définition sartrienne de l'engagement : pour Gabriel Marcel, l'engagement est « l'acte volontaire et effectif par lequel la personne se définit et se choisit, selon une démarche qui comporte d'ailleurs une part de risque et d'inconnu<sup>1841</sup> ».

Cette insistance sur la « personne », caractéristique de l'existentialisme chrétien, reste au cœur de l'engagement sartrien et plus généralement au fondement de l'engagement tel que le conçoivent les écrivains d'après-guerre autour de la notion centrale de « responsabilité » de l'écrivain. Camus soutient en 1945 que l'engagement repose en quelque sorte sur « le double jeu d'une œuvre et d'une vie<sup>1842</sup> » et nous avons déjà évoqué, dans notre deuxième chapitre, la façon dont M. Leiris, entre autres, associe l'engagement à la notion d'« authenticité » : s'engager, c'est s'objectiver dans et par l'écriture, mener jusqu'au bout une exigence de lucidité vis-à-vis de soi-même. B. Denis a sans doute raison de s'attarder sur la phrase apparemment « lénifiante et consensuelle » de S. de Beauvoir, selon laquelle l'engagement « somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture<sup>1843</sup> » :

[...] certes, tout écrivain pénétré des exigences qui commandent son entreprise a tendance à s'y investir tout entier et à s'absorber totalement dans le travail d'écriture. Mais Beauvoir, en évoquant une « présence totale », va plus loin : elle insiste sur le fait que l'écrivain ne s'engage pas seulement tout entier dans la réussite de son œuvre, mais qu'il y engage *la totalité de sa personne*, au sens où il y met l'ensemble des valeurs auxquelles il croit et par lesquelles il se définit. Pour cela, l'écrivain engagé met en jeu bien plus que

---

<sup>1841</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>1842</sup> A. Camus, « Le Pessimisme et le courage » [*Combat*, septembre 1945], dans *Œuvres complètes, II, op. cit.* [p. 421-423], p. 423.

<sup>1843</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses, I* [1963]. Paris : Gallimard, « Folio », 1972, p. 65.

sa réputation littéraire : il se risque lui-même intégralement dans l'écriture, en y faisant paraître sa vision du monde et les choix qui dirigent son action<sup>1844</sup>.

Mais si l'engagement recèle un appel fort à la responsabilité de l'écrivain, il ne peut se passer du lecteur comme témoin de l'engagement pris : en cela aussi la définition sartrienne est redevable de l'existentialisme chrétien : « l'Autre est toujours le témoin de l'engagement pris et il en certifie en quelque sorte l'authenticité. Pour Mounier, Marcel ou Maritain, l'engagement est donc le point où se rencontrent et se nouent l'individuel et le collectif, où la personne traduit en actes et pour les autres le choix qu'elle a fait pour elle-même<sup>1845</sup> ». Mais Sartre, comme nous l'avons évoqué dans notre premier chapitre, fait du lecteur, l'Autre du texte, plus qu'un témoin dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : il est aussi le destinataire de l'appel à la liberté que lance l'œuvre engagée, celui qui, permettant l'objectivation de celle-ci, n'accomplit rien de moins qu'un « acte créateur », bref, le partenaire indispensable de l'auteur.

Mais doit-on conclure de l'incontestable complémentarité entre auteur et lecteur qu'ils sont égaux en droit face au texte ? En quoi consiste vraiment la liberté du lecteur ? Et que penser de l'association, essentielle et pourtant jamais explicitée par Sartre, de la liberté esthétique et de la liberté politique<sup>1846</sup> ?

Avant de rentrer dans le détail de la théorie sartrienne, il convient de mesurer la portée d'une telle analyse dans le cadre de notre travail : encore une fois, il ne s'agit pas de réduire la pluralité des divers engagements des auteurs de notre *corpus* à la seule pensée du philosophe français, ni de lire *Qu'est-ce que la littérature ?* comme un commentaire du *Sursis* : si ce récit correspond sans aucun doute au roman de situations défini par Sartre, il n'est pas certain qu'il coïncide avec le roman engagé à venir tel que le préconise l'écrivain. Cependant, dans la mesure où Sartre est le seul de nos auteurs à avoir véritablement théorisé le rôle du lecteur dans le roman engagé et que c'est bien l'engagement comme *discours* sur la littérature qui a suscité un débat à l'époque et qui continue, à l'heure actuelle, à informer la discussion littéraire, il nous a semblé nécessaire d'y revenir.

---

<sup>1844</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op.cit.*, p. 44.

<sup>1845</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1846</sup> Ces questions ont notamment été soulevées par B. Denis dans son intervention intitulée « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" », lors du colloque tenu l'université Bordeaux III du 22 au 24 novembre 2006 sur le thème « Le lecteur engagé : critique, enseignement, politique ». Nous remercions B. Denis de nous avoir communiqué le texte de son intervention.



### 1.1.1 Le « pacte de générosité<sup>1847</sup> » entre l’auteur et le lecteur

Dans son article consacré à l’écrivain engagé et son lecteur, B. Denis a bien montré que la question du destinataire a pris une grande place dans les débats sur l’engagement littéraire en France, et ce dès l’entre-deux-guerres : autour de Romain Rolland et de la revue *Europe*, un ensemble d’universitaires, enseignants, mais aussi d’écrivains reconnus (Jean Guéhenno, Jean Cassou, André Chamson...) s’est « largement préoccupé de l’intégration culturelle des classes populaires, souhaitant à la fois leur faire connaître le patrimoine littéraire commun, tout en favorisant leur accès à l’écriture [...]. Privilégiant l’esthétique réaliste et le témoignage tout en promouvant une écriture de la “simplicité”, ces auteurs n’ont cessé de manifester un souci très vif de leur lecteur<sup>1848</sup> ». Comme nous l’avons indiqué dans la première partie de ce travail, Sartre envisage principalement la notion d’engagement sous l’angle d’une relation spécifique de l’auteur et de l’œuvre au lecteur. Toutefois, contrairement à la mouvance rollandiste, son objectif n’est pas de diffuser la culture et le savoir au sein des classes populaires – ce qui correspondrait en revanche davantage à la visée de l’équipe du *Politecnico* dirigée par Vittorini – mais de contribuer à l’émancipation de celles-ci, en les aidant à prendre conscience de leur aliénation.

La question du destinataire, on le voit, n’est pas dénuée d’idéologie chez Sartre. On pourrait même avancer que la force du théoricien français de l’engagement aura été, dans *Qu’est-ce que la littérature ?*, de masquer la nature proprement idéologique de sa conception du destinataire sous les apparences d’une réflexion philosophique sur le lecteur. Née dans le cadre d’une réflexion philosophique sur l’essence de l’œuvre d’art, la théorie sartrienne du lecteur s’achève de fait sur le constat politique et historique d’un déchirement de l’écrivain engagé entre son public réel (la bourgeoisie) et son public virtuel (le prolétariat), la « phénoménologie de la lecture » laissant *in fine* place à une « sociologie du public<sup>1849</sup> ».

Plus exactement, le talent de Sartre aura été de présenter sa conception idéologique de la lecture comme le résultat logique de la phénoménologie de la lecture qu’il développe : puisque, pour le dire vite, l’œuvre est par essence un appel à la liberté lancé par une conscience libre à une autre qui l’est tout autant, elle ne peut qu’inviter le lecteur à agir dans le monde pour faire advenir cette liberté. C’est-à-dire, en 1947, l’inviter à lutter aux côtés du prolétariat contre les forces conservatrices de la bourgeoisie. C’est bien dans ce geste qui

---

<sup>1847</sup> J.-P. Sartre, *Qu’est-ce que la littérature ?*, op.cit., p. 62.

<sup>1848</sup> B. Denis, « L’écrivain engagé et son lecteur », art. cit.

<sup>1849</sup> *Ibid.*

consiste à faire découler d'une philosophie de la liberté une prise de position politique et idéologique que se tient, selon nous, l'ambivalence essentielle de la théorie sartrienne concernant le lecteur d'une œuvre engagée : comment concevoir un lecteur qui serait à la fois libre et dont la réaction à l'œuvre serait voulue par l'auteur ? Comment être sûr que la liberté morale que sollicite le texte débouchera bien sur un engagement en faveur de la liberté politique des classes ou des peuples opprimés, si ce n'est en guidant l'interprétation du lecteur ? C'est à une analyse des voies de contournement empruntées par Sartre pour éviter de répondre à ces questions que nous devons à présent nous attacher.

Dès le deuxième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?* intitulé « Pourquoi écrire ? », Sartre commence par poser la lecture comme condition *sine qua non* de l'achèvement de l'œuvre : si « l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement<sup>1850</sup> », il faut en conclure que « l'acte créateur n'est qu'un mouvement incomplet et abstrait de la production d'une œuvre<sup>1851</sup> » :

Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui.

La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création ; elle pose à la fois l'essentialité du sujet et celle de l'objet ; l'objet est essentiel parce que rigoureusement transcendant, qu'il impose ses structures propres et qu'on doit l'attendre et l'observer ; mais le sujet est essentiel aussi parce qu'il est requis non seulement pour dévoiler l'objet (c'est-à-dire faire qu'il y ait un objet) mais encore pour que cet objet *soit* absolument (c'est-à-dire pour le produire). En un mot, le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement<sup>1852</sup>.

La lecture devient ainsi un acte créateur, et on notera que cette action est de même nature que celle qu'accomplit l'auteur, comme nous l'avons indiqué dans la première partie de ce travail : une action secondaire, par dévoilement. Mais ce parallélisme trahit moins une relation d'égalité, semble-t-il, qu'une subordination de l'action du lecteur à celle de l'auteur, dans la mesure où le premier ne fait que porter à son terme un mouvement déjà initié et conçu par le second. Sans doute, « il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite ». Mais « l'auteur le guide » et « la lecture est création dirigée<sup>1853</sup> » :

---

<sup>1850</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 48.

<sup>1851</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1852</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1853</sup> *Ibid.*, p. 52.

Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à l'œuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage<sup>1854</sup>.

Le principe de la coopération entre auteur et lecteur réside, selon Sartre, dans la liberté que s'accordent mutuellement les deux partenaires de l'échange : l'écrivain en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage et, de son côté, il a dû, pour écrire, transformer « ses émotions en émotions libres ». Ainsi, la lecture est « un pacte de générosité entre auteur et lecteur » au sens où Sartre nomme « généreuse une affection qui a la liberté pour origine et pour fin, [où] chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'autre, exige de l'autre autant que de lui-même<sup>1855</sup> ». Dans la perspective sartrienne, la liberté n'est jamais un donné, mais une tâche à remplir, et nous avons déjà signalé que la responsabilisation de l'écrivain a pour équivalent celle du lecteur, qui doit répondre à l'œuvre-appel entendue comme « impératif catégorique » kantien : « Vous êtes parfaitement libres de laisser ce livre sur la table. Mais si vous l'ouvrez, vous en assumez la responsabilité<sup>1856</sup> ».

La lecture, comme l'écriture est donc un engagement, qui requiert du lecteur « le don de toute sa personne<sup>1857</sup> », formule qui n'est pas sans rappeler celle de « la présence totale de l'écrivain à l'écriture » évoquée plus haut. Mais si engagement de l'auteur et engagement du lecteur se rejoignent pour faire de l'œuvre un appel à la liberté, si le lecteur a la liberté d'ouvrir ou non le livre et donc de s'engager ou pas, il n'est pas dit qu'il ait la liberté de choisir le contenu de son engagement.

### 1.1.2 Les limites de la liberté du lecteur

L'association de l'acte de lecture à un « appel » auquel le lecteur est tenu de répondre mérite notre attention. Une fois qu'il a décidé d'ouvrir le livre, le lecteur est responsable de ce geste qui l'engage et nous avons déjà relevé le lexique judiciaire employé par Sartre dans ces

---

<sup>1854</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>1855</sup> *Ibid.*

<sup>1856</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1857</sup> *Ibid.*, p. 57.

passages où il tend à assimiler les figures d'auteur et de lecteur à celles de témoins d'un crime qu'il faut dénoncer, faute d'être accusé de complicité. « Quant à moi qui lis, si je crée et maintiens à l'existence un monde injuste, je ne puis faire que je ne m'en rende responsable. Et tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à *créer* ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre. À nous deux, voilà que nous portons la responsabilité de l'univers<sup>1858</sup> », note Sartre. Bien sûr, le lecteur peut refuser cette mise en demeure, refuser d'endosser cette lourde responsabilité : mais il aura, de façon irréversible, perdu son innocence<sup>1859</sup>.

Comme le souligne B. Denis, la liberté du lecteur est conçue par Sartre en termes « essentiellement binaires : croire ou ne pas croire, accepter ou refuser, entrer dans l'œuvre ou en sortir<sup>1860</sup> ». Son engagement tiendrait finalement « pour l'essentiel dans l'adhésion aux valeurs transmises par l'œuvre, étant entendu qu'il lui a été donné d'y consentir librement<sup>1861</sup> ».

De fait, le lecteur n'a pas la liberté d'interpréter les textes, son action consistant essentiellement à découvrir, « déchiffrer<sup>1862</sup> » l'intention de l'auteur et à l'accepter comme finalité de l'œuvre. « La lecture est induction, interpolation, extrapolation, et le fondement de ces activités repose dans la volonté de l'auteur, comme on a cru longtemps que celui de l'induction scientifique reposait dans la volonté divine. Une force douce nous accompagne et nous soutient de la première à la dernière page<sup>1863</sup> », avance ainsi Sartre. L'expression citée plus haut de « création dirigée » prend alors tout son sens, la lecture n'étant rien d'autre que la reprise, consciente et intériorisée, des intentions de l'auteur. Singulière responsabilité du lecteur donc, que celle proposée par Sartre, qui consisterait, par le biais d'une appropriation librement consentie, à épouser les vues de l'auteur. Et comment comprendre le paradoxe de la « force douce », sinon comme le signe d'une ambiguïté fondamentale de la pensée de Sartre concernant les pouvoirs de l'auteur ? Après avoir contesté, dans son article consacré à Mauriac<sup>1864</sup>, la légitimité du point de vue de Dieu dans l'œuvre, il définit pourtant l'action de

---

<sup>1858</sup> *Ibid.*

<sup>1859</sup> Rappelons cette phrase du premier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Nul n'est censé ignorer la loi parce qu'il y a un code et que la loi est chose écrite : après cela, libre à vous de l'enfreindre, mais vous savez les risques que vous courez. Pareillement la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et nul ne s'en puisse dire innocent » (*ibid.*, p. 29-30).

<sup>1860</sup> B. Denis, « L'écrivain engagé et son lecteur », art. cit.

<sup>1861</sup> *Ibid.*

<sup>1862</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 61.

<sup>1863</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>1864</sup> J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », op. cit.

l'auteur en termes démiurgiques<sup>1865</sup>, et la comparaison avec l'induction scientifique ramenée à la volonté divine, citée ci-dessus, suffirait à nous en convaincre.

Mais Sartre sait bien que, dès lors que l'on passe du lecteur abstrait au lecteur concret et au public, les mésinterprétations et les gauchissements des intentions de l'auteur sont inévitables. Il a bien conscience aussi que ce risque menace l'écrivain engagé plus que tout autre, dans la mesure où la vocation de celui-ci est précisément de conquérir la plus vaste audience possible : « à mesure que l'auteur atteint un public plus étendu, il le touche moins profondément, il se reconnaît moins dans l'influence qu'il exerce, ses pensées lui échappent, se gauchissent et se vulgarisent<sup>1866</sup> ».

Selon B. Denis, c'est par le choix explicite de son destinataire et par l'inscription de celui-ci dans le texte engagé que Sartre tente de « contenir la prolifération possible des lectures, en assignant lui-même au lecteur une place déterminée, qui engage un certain mode de lecture<sup>1867</sup> ». C'est dans le troisième chapitre de son essai, « Pour qui écrit-on ? », que Sartre effectue le passage du lecteur abstrait au lecteur concret, historiquement situé, en situation comme l'auteur :

Et puisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés<sup>1868</sup>.

Un pas supplémentaire est franchi lorsque Sartre, dans le quatrième chapitre, (« Situation de l'écrivain en 1947 »), intègre ce lecteur concret dans un public qui, lui, n'est plus uniquement situé historiquement, mais aussi socialement et politiquement : il distingue ainsi le public bourgeois, qui appartient, parfois malgré lui, à « une classe d'oppression<sup>1869</sup> » et qui constitue le « public réel » de l'écrivain et le public ouvrier, « public virtuel », qui reste à conquérir. Mise en situation, la phénoménologie de la lecture développée dans les chapitres

---

<sup>1865</sup> *Ibid.* : « Aussi loin que [le lecteur] puisse aller, l'auteur est allé plus loin que lui. Quels que soient les rapprochements qu'il établisse entre les différentes parties du livre – entre les chapitres ou entre les mots – il possède une garantie : c'est qu'ils ont été expressément voulus. Il peut même, comme dit Descartes, feindre qu'il y ait un ordre secret entre des parties qui ne semblent point avoir de rapports entre elles ; le créateur l'a précédé dans cette voie et les plus beaux désordres sont effets de l'art, c'est-à-dire ordre encore. »

<sup>1866</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>1867</sup> B. Denis, « L'écrivain engagé et son lecteur », art. cit., p. 6.

<sup>1868</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1869</sup> *Ibid.*, p. 249.

précédents aboutit donc logiquement à la conclusion suivante : l'appel à la liberté qui constitue l'essence même de l'œuvre est un appel à la lutte contre l'oppression, autrement dit à un soutien de la classe ouvrière contre la classe bourgeoise. On voit bien ce qu'a de surprenant la liberté que Sartre propose à son lecteur de 1947, et encore plus à ses lecteurs bourgeois, « victimes sans doute, et innocents, mais pourtant tyrans encore et coupables<sup>1870</sup> », accusés à lire une œuvre écrite *contre* eux et *pour* ceux qui veulent leur disparition.

Sans doute, l'écrivain n'a pas le pouvoir de choisir ses lecteurs réels : c'est même la contradiction propre à l'écrivain engagé d'écrire à la fois *pour* un public virtuel et *contre* son public réel, dans une société qui n'est pas encore la société sans classes et où la notion de « public total » reste une utopie. Cette double postulation contradictoire et simultanée doit, selon Sartre, informer l'œuvre engagée, appelée à se présenter « au public sous un double aspect de négativité et de construction<sup>1871</sup> » : le lecteur doit prendre conscience de l'exigence de liberté et de l'impossibilité de la satisfaire dans le monde actuel. Il revient donc à l'auteur de faire entrevoir au public virtuel la nécessité et les conditions de sa liberté et de tendre au public réel un miroir critique de lui-même.

À la fin de son essai, Sartre revient sur sa définition initiale de l'œuvre comme « pacte de générosité » entre auteur et lecteur pour montrer comment la liberté qui fonde et à laquelle appelle l'œuvre a pour vocation de dépasser le cadre de la lecture pour s'inscrire dans le monde réel :

Rappelons-nous que l'homme qui lit se dépouille en quelque sorte de sa personnalité empirique, échappe à ses ressentiments, à ses peurs, à ses convoitises pour se mettre au plus haut de sa liberté : cette liberté prend l'ouvrage littéraire pour fin absolue et à travers lui l'humanité : elle se constitue en exigence inconditionnée par rapport à elle-même, à l'auteur et aux lecteurs possibles : elle peut donc s'identifier à la *bonne volonté* kantienne, qui en toute circonstance traite l'homme comme une fin et non comme un moyen. Ainsi le lecteur, par ses exigences mêmes, accède à ce concert de bonnes volontés que Kant a nommé Cité des fins et que, en chaque point de la terre à chaque instant, des milliers de lecteurs qui s'ignorent contribuent à maintenir. Mais pour que ce concert idéal devînt une société concrète, il faudrait qu'il remplît deux conditions : la première, que les lecteurs remplacent la connaissance de principe qu'ils ont les uns des autres en tant qu'ils sont tous des exemplaires singuliers de l'humanité, par une intuition ou tout du moins par un pressentiment de leur présence charnelle dans ce monde-ci ; la seconde, que ces bonnes volontés abstraites [...] établissent entre elles des relations réelles à l'occasion d'événements vrais ou, en d'autres termes, que ces bonnes volontés, intemporelles,

---

<sup>1870</sup> *Ibid.*

<sup>1871</sup> *Ibid.*, p. 276.

*s'historialisent* en conservant leur pureté et qu'elles transforment leurs exigences formelles en revendications matérielles et datées. Faute de quoi, la Cité des fins ne dure pour chacun de nous que le temps de notre lecture<sup>1872</sup>.

Si nous avons cité aussi longuement Sartre, c'est parce que ce passage nous semble essentiel pour comprendre l'enjeu que l'écrivain assigne à l'œuvre engagée – convertir la cité philosophique des fins, abstraite et intemporelle, en société concrète historique – et la manière dont il procède pour donner à celle-ci une légitimité à la fois philosophique, esthétique, morale et idéologique. On comprend également mieux le sens de l'expression de « roman de situation », plusieurs fois convoquée dans notre travail, en la référant à ce passage : le roman de situation serait celui qui faciliterait l'« historialisation » de la cité des fins dans l'esprit du lecteur, présentant un monde fictif à l'image du monde réel où vit le lecteur. Plus loin, Sartre précise sa pensée en définissant les moyens par lesquels l'écrivain peut « historialiser » la « bonne volonté du lecteur » : « il faut *historialiser* la bonne volonté du lecteur, c'est-à-dire provoquer, par l'agencement formel de notre œuvre, son intention de traiter en tout cas l'homme comme fin absolue, et diriger par le *sujet* de notre écrit son attention sur ses voisins, c'est-à-dire sur les opprimés de notre monde<sup>1873</sup> ». « Provoquer », « diriger » : les mots employés par Sartre confirment ce que nous avons relevé plus haut, la volonté de l'auteur de programmer la lecture dans un double sens, à la fois positif et négatif, par le dévoilement de ce qui *doit* être et la critique de ce qui *est* :

Mais nous n'aurons rien fait si nous ne montrons [au lecteur], en outre, et dans la trame même de l'ouvrage, qu'il lui est précisément impossible de traiter les hommes concrets comme des fins dans la société contemporaine. Ainsi le guidera-t-on par la main jusqu'à lui faire voir que ce qu'il veut en effet c'est abolir l'exploitation de l'homme par l'homme et que la cité des fins qu'il a posée dans l'intuition esthétique n'est qu'un idéal dont nous ne nous rapprocherons qu'au terme d'une longue évolution historique<sup>1874</sup>.

### 1.1.3 Les ambiguïtés et limites de la théorie sartrienne

Au terme de cette analyse, nous ne pouvons que constater, une fois encore mais ici sous l'angle spécifique du rapport au lecteur, l'ambiguïté de la théorie sartrienne de

---

<sup>1872</sup> *Ibid.*, p. 268-269.

<sup>1873</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>1874</sup> *Ibid.*

l'engagement, ou plutôt la série d'ambiguïtés qui la traversent : une théorie fondée sur la notion de liberté mais qui réduit considérablement celle du lecteur, qui n'a d'autre choix que de déchiffrer convenablement les intentions de l'auteur ; une théorie qui légitime une pensée politique de lutte idéologique contre l'oppression au nom d'une pensée philosophique de la liberté ; une théorie qui revendique une rupture forte avec la tradition littéraire, mais qui conçoit toujours le rapport auteur-lecteur en termes d'inégalité, le premier restant finalement maître du jeu et révélant au second ce qu'il est et ce qu'il attend<sup>1875</sup>, endossant alors les habits du pédagogue qui, « dans le droit fil des Lumières, veut instruire, faire connaître et faire comprendre<sup>1876</sup> » ; une théorie qui érige l'exigence d'écrire pour son époque en impératif catégorique et qui, pourtant, postulant qu'une œuvre n'est pas finie tant qu'elle n'a pas été objectivée par la lecture, rend problématique la contemporanéité du lecteur et de l'auteur ; enfin, une théorie qui, bien qu'elle prenne pour objet une littérature de la *praxis*, formule des exigences que la pratique ne satisfera pas toujours.

De fait, on peut se demander si *Le Sursis* et plus largement l'ensemble des *Chemins de la liberté*, dont on a souligné les affinités avec la notion de « roman de situation », relèvent de la définition du roman engagé entendu au sens plus restreint et idéologique développé ici : à quelles « revendications matérielles et datées » les interrogations existentielles de Mathieu, Brunet ou Daniel renvoient-elles ? Quelle injustice est dévoilée au lecteur, si ce n'est celle dont est victime l'homme, quelle que soit sa classe, qui subit une histoire tant qu'il ne décide pas de s'inscrire en elle, d'agir en elle et de lui donner un sens ? Dans cette perspective, Mathieu, le professeur de philosophie, à ranger dans la classe des « oppresseurs », n'est guère privilégié par rapport à Maurice, l'ouvrier : tous deux sont « embarqués » dans une partie qui les dépasse, et leur aspiration commune à la liberté ne se réalisera pas à la faveur de la guerre. Ce n'est pas en se résignant à la mobilisation que Mathieu trouvera un destin et le conflit larvé ne débouchera sur aucune révolution. Dans ce roman, personne n'échappe à la force aliénante de l'histoire, qui emporte et pétrifie. Sans doute, la perspective idéologique n'est pas absente, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre de notre travail, notamment par la représentation souvent négative des membres de la classe bourgeoise : Jacques, le frère de Mathieu qui écoute Radio-Stuttgart et qui lit des journaux d'extrême-droite et le beau-père de Philippe, le général Lacaze, sont sans doute les personnages les plus antipathiques du roman.

---

<sup>1875</sup> Il est à cet égard intéressant de relever la métaphore sexuelle qu'emploie Sartre pour rendre compte de l'attente passive, « féminine » du public que viendrait « virilement » combler l'écrivain : « Ainsi le public concret serait une immense interrogation féminine, l'attente d'une société tout entière que l'écrivain aurait à capter et à combler » (*Qu'est-ce que la littérature ?*, *op.cit.*, p. 160)

<sup>1876</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op.cit.*, p. 60.



Cependant, ce type de dénonciation, idéologique et politique, celle-là même que vise l'œuvre engagée selon Sartre en 1947, paraît somme toute secondaire à l'écrivain en 1942 qui s'attache à représenter le choc avec l'histoire en termes collectifs, au double sens d'expérience collective et d'expérience de la collectivité. Avant d'identifier le moteur de l'histoire dans la lutte des classes et de se ranger d'un côté ou de l'autre de la barricade pour en prendre les commandes, encore faut-il avoir pris conscience que cette histoire est une machine – un train<sup>1877</sup> ? – en marche et que nous en sommes les passagers involontaires<sup>1878</sup>. Sans doute peut-on conclure à une idéologisation croissante de la pensée sartrienne au cours des années d'après-guerre, selon un mouvement qui est du reste celui de l'ensemble de la classe politique et intellectuelle française, et qui conduit le théoricien de l'engagement à politiser, dans la perspective de l'œuvre engagée à venir, le roman de situation passé.

Néanmoins, il est un élément essentiel que nous proposons de retenir pour définir ce qui pourrait être une théorie générale du type de lecture auquel invite le roman engagé, qui ne s'appliquerait pas au seul Sartre et qui pourrait se trouver confirmé par l'analyse des romans eux-mêmes : l'idée selon laquelle la lecture constituerait non pas une action libre, ni même une « création », mais plus modestement « une condition essentielle de l'action », que Sartre identifie avec « le moment de la conscience réflexive<sup>1879</sup> » : prendre conscience du monde et de ses injustices, en assumer la responsabilité et agir pour transformer les choses. Dans cette perspective, la lecture représenterait non seulement le lieu d'intersection entre monde du texte et monde réel dont parle P. Ricœur, mais encore le lieu où le sujet « se prépare », au sens où un étudiant « se prépare » à un examen (apprend et s'entraîne) à agir dans le monde. L'œuvre engagée serait alors à comprendre comme prolégomènes à l'action, en quelque sorte, au sens philosophique du terme : « écrit préparatoire à une théorie, présentant les notions préliminaires nécessaires à la compréhension de celle-ci<sup>1880</sup> ».

Il convient alors de voir comment le romancier engagé amène le lecteur à faire, au sein de l'acte même de la lecture, l'expérience de l'engagement. En d'autres termes, de voir comment le roman engagé met son lecteur, au même titre que son personnage, « en situation ».

---

<sup>1877</sup> Voir nos remarques précédentes, dans la Troisième partie, sur le symbole du train dans *Les Chemins de la liberté*.

<sup>1878</sup> On reconnaîtra ici une allusion à l'isotopie de l'automobile qui traverse le premier chapitre de l'essai de D. Hollier consacré à Sartre, *Politique de la prose*, intitulé « Portrait de l'artiste en auto » (*op. cit.*, p. 15-50).

<sup>1879</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>1880</sup> *Pratique de la philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, 1995, p. 292.

## 1.2. La figuration du lecteur dans le roman engagé

Dire que le roman engagé met en situation son lecteur invite à interroger les textes sous l'angle de la programmation des effets de lecture. Mais cela ne signifie pas pour autant que nous nous limiterons à étudier, pour reprendre un terme employé en linguistique, l'aspect « illocutoire » du texte, qui renvoie à l'intention manifestée par l'auteur. Notre objectif, dans cette dernière partie de l'étude, est bien d'en analyser la force perlocutoire, autrement dit sa capacité à agir sur le lecteur.

Or, comme l'ont montré les théoriciens de la lecture, qu'ils développent une « esthétique de la réception » comme Wolfgang Iser ou Hans Robert Jauss<sup>1881</sup> ou qu'ils soumettent la lecture à une étude sémiotique (Umberto Eco<sup>1882</sup>) ou de type sémiologique (Philippe Hamon et Michel Otten<sup>1883</sup>), on ne peut analyser la réaction du lecteur réel indépendamment de la figure d'un lecteur virtuel inscrit dans le texte. L'idée selon laquelle il y a, dans tout texte, structurellement, un rôle proposé au lecteur a notamment été développée par W. Iser. La figure de ce qu'il nomme le « lecteur implicite » se construit à partir des directives de lecture déductibles du texte, valables pour tout lecteur : « le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu<sup>1884</sup> ». L'intérêt, entre autres, de la théorie de W. Iser est de se présenter explicitement comme une théorie de l'effet, voulu par l'auteur et organisé par le texte, distincte d'une théorie de la réception<sup>1885</sup>, qui est le fait du destinataire : si la façon dont le sens est constitué est identique pour tout lecteur, en revanche c'est le rapport au sens qui, dans un second temps, explique la part subjective de la réception, chaque lecteur réagissant personnellement à des parcours de lecture qui, étant imposés par le texte, sont les mêmes pour tous. « Un texte formule des directives vérifiables sur le plan intersubjectif en vue de la construction de son sens mais celui-ci, en tant qu'il est un sens constitué, peut produire les émotions les plus diverses et susciter des jugements très différents<sup>1886</sup> », précise ainsi W. Iser.

---

<sup>1881</sup> H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Cl. Maillard. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.

<sup>1882</sup> U. Eco, *Lector in fabula* [1979]. Trad. de l'italien par M. Bouzaher. Paris : Grasset, Livre de Poche, « Biblio essais », 1995.

<sup>1883</sup> P. Hamon, « Narrativité et lisibilité », *Poétique*, 40, novembre 1979 ; M. Otten, « La lecture comme reconnaissance », *Français 2000*, 104, février 1982.

<sup>1884</sup> W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p. 70.

<sup>1885</sup> Cette distinction entre effet et réception avait déjà été mise au jour par H.-R. Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.*, p. 246 : « Ce sont deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition ; l'une – l'effet – est déterminée par le texte, et l'autre – la réception – par le destinataire ».

<sup>1886</sup> W. Iser, *op.cit.*, p. 57.

En ce sens, le lecteur implicite se distingue aussi bien du lecteur contemporain, étudié par H.-R. Jauss qui, interrogeant le rôle du lecteur dans le cadre d'une esthétique de la réception, et non de l'effet, s'appuie sur l'étude des normes littéraires et morales en vigueur au moment de la première publication de l'œuvre, que du lecteur modèle d'U. Eco, qui se confond, comme le souligne Vincent Jouve, avec « le lecteur idéal qui répondrait correctement (c'est-à-dire conformément aux vœux de l'auteur) à toutes les sollicitations – explicites et implicites – d'un texte donné<sup>1887</sup> ».

Même Vincent Jouve qui, dans le sillage de Michel Picard<sup>1888</sup>, promeut une nouvelle approche de la lecture axée sur la prise en compte du lecteur réel, ne fait pas l'économie d'une relation entre la figure du lecteur inscrite dans le texte et les réactions du lecteur dit « réel » :

Le sujet lisant qui tient le livre entre ses mains peut ne pas accepter le rôle que lui assigne le texte. On remarquera cependant que, même dans les cas limites (le sujet referme le livre pour protester contre le rôle qu'on lui fait jouer), la réaction du lecteur réel reste déterminée par la position du lecteur virtuel. C'est à travers le rôle romanesque qui lui est réservé que le lecteur individuel réagit au texte. Nous sommes donc enclins à postuler une corrélation entre la situation du lecteur virtuel (supposé par l'œuvre) et celle du lecteur réel<sup>1889</sup>.

Il convient donc de s'interroger sur la figure du lecteur virtuel postulée par les textes de notre *corpus* en distinguant les figures explicites du narrataire – le narrataire personnage et le narrataire invoqué – et la figure implicite du narrataire « effacé ».

### 1.2.1 Figures du narrataire-personnage et du narrataire invoqué dans les romans engagés

Partant du principe que le texte, objet de communication, ne se conçoit pas sans destinataire, certains théoriciens de la littérature se sont attachés à conceptualiser le lecteur inscrit dans la structure de l'œuvre. Le terme de « narrataire » a été proposé à cet effet par

---

<sup>1887</sup> V. Jouve, *La Lecture*. Paris : Hachette, « Contours littéraires », 1993, p. 31.

<sup>1888</sup> Nous renvoyons aux deux ouvrages de M. Picard consacrés à la lecture : *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit, « Critique », 1986 ; *Lire le temps*. Paris : Minuit « Critique », 1989.

<sup>1889</sup> V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF « Écriture », 1992, p. 19-20. On pourrait ajouter à cette brève liste des principales orientations de la théorie de la lecture les travaux de Michel Charles, qui a été l'un des premiers chercheurs, en France, à s'être penché sur les problèmes de la réception. Dans *Rhétorique de la lecture* [Paris : Seuil, « Poétique », 1977], partant du principe que la lecture est inscrite dans le texte, le critique entreprend de mettre au jour la force rhétorique du texte, envisagé comme « machine à produire des lectures ».

G. Genette. Ce dernier distingue un « narrataire intradiégétique », intérieur à la diégèse, c'est-à-dire au monde de l'histoire, et un narrataire « extradiégétique », extérieur à ce monde. Ce dernier apparaît comme une figure complémentaire du narrateur : comme lui, il est une instance abstraite qui se déduit des seules structures du récit<sup>1890</sup>.

Gérald Prince, dans son article « Introduction à l'étude du narrataire », a cherché à dégager les caractéristiques du lecteur supposé en décrivant les traits, positifs et négatifs, du narrataire « degré zéro<sup>1891</sup> ». Ce dernier présente d'abord un certain nombre d'aptitudes : il connaît la langue et le langage de celui qui raconte, il fait preuve de certaines facultés intellectuelles (connaissance des règles qui président à l'élaboration d'une histoire, mémoire des événements racontés, capacité à dégager présupposés et conséquences). Mais il ne manque pas non plus de traits négatifs : il ne connaît que la lecture linéaire, il est dépourvu de toute personnalité et de toute caractéristique sociale, ne possède ni savoir, ni expérience, ni valeurs. Selon G. Prince, « c'est à partir des démentis, des déviations par rapport aux caractéristiques du narrataire degré zéro que se constitue peu à peu le portrait d'un narrataire spécifique<sup>1892</sup> ». Le critique recense deux grands types de signaux du narrataire émis par le texte : d'un côté, « il y a ceux qui ne contiennent aucune référence au narrataire, ou plus précisément aucune référence venant différencier celui-ci du narrataire degré zéro ». De l'autre, il y a ceux qui, au contraire, « le définissent en tant que narrataire spécifique<sup>1893</sup> ».

V. Jouve, faisant une synthèse entre les différents modèles proposés pour affiner cette distinction, propose une tripartition qui nous semble très pertinente<sup>1894</sup> : le premier type de narrataire serait ce que G. Prince nomme le « narrataire-personnage » et G. Genette le « narrataire intradiégétique » : c'est celui qui joue un rôle dans l'histoire, à l'image par exemple de la comtesse de Manerville, à qui est destinée la longue lettre que constitue *Le Lys dans la vallée* de Balzac. Le deuxième type de narrataire serait le « narrataire invoqué », « ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur au cours du récit<sup>1895</sup> ». Enfin, le dernier type de narrataire est le « narrataire effacé », qui « n'est ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le

---

<sup>1890</sup> G. Genette, *Figures III*, « Discours du récit », « 5. Voix », « Le narrataire », *op. cit.*, p. 265-267.

<sup>1891</sup> G. Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973 [p.178-196], p. 180-182.

<sup>1892</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>1893</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>1894</sup> V. Jouve, *La Lecture*, *op.cit.*, p. 27-29.

<sup>1895</sup> *Ibid.*, p. 27.

destinataire de son texte<sup>1896</sup> ». Le narrataire effacé correspond au narrataire extradiégétique de Genette et, comme le note V. Jouve, c'est la seule des trois figures proposées qui « permet de théoriser sur la base objective du texte les conditions de l'activité lectorale », puisque « le narrataire-personnage appartient en effet à l'histoire et le narrataire invoqué n'est qu'une création romanesque à laquelle le lecteur réel peut très bien ne pas s'identifier<sup>1897</sup> ». Le narrataire effacé, ou extradiégétique, en tant que rôle proposé par le texte au lecteur, est donc bien le modèle de tous les lecteurs abstraits et virtuels que les différentes théories de la lecture ont cherché à définir, et c'est bien à lui que pense Sartre quand il évoque « l'image du lecteur » inscrite dans le texte. Mais avant d'envisager la figure du lecteur virtuel telle que la dessinent nos œuvres, il convient d'examiner si les deux autres types de narrataires ne sont pas également convoqués.

Il paraît tout d'abord évident qu'aucun des textes de notre premier *corpus* ne met en scène un narrataire-personnage, un personnage de l'histoire auquel serait destiné le récit, contrairement à ce qui advient dans les récits du second *corpus*, comme nous le verrons plus loin. Pourtant, on ne saurait négliger le fait que Rieux, dans *La Peste*, a lu les carnets de Tarrou qu'il reproduit dans sa chronique en tant que témoignage, c'est-à-dire en tant que document propre à authentifier et à compléter son récit. Sans doute, les carnets de Tarrou qui s'apparentent à un journal intime n'étaient pas destinés au docteur qui, vraisemblablement, les a récupérés à la mort de son ami. Il n'empêche que le lecteur du roman ne reçoit ces carnets que par l'intermédiaire de Rieux et que, à l'instar de ce qui advient dans un récit destiné à un narrataire-personnage, ce narrataire, qui est en même temps le narrateur, joue un rôle de médiation entre le texte et le lecteur et oriente la lecture de ce dernier<sup>1898</sup>. Rieux présente en effet les carnets de Tarrou assortis de ses commentaires qui relèvent d'un jugement de valeur :

Ses carnets, en tout cas, constituent eux aussi une sorte de chronique de cette période difficile. Mais il s'agit d'une chronique très particulière qui semble obéir à un parti pris d'insignifiance. À première vue, on pourrait croire que Tarrou s'est ingénié à considérer les choses et les êtres par le petit bout de la lorgnette. Dans le désarroi général, il s'appliquait, en somme, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire. On peut déplorer sans doute ce parti pris et y soupçonner la sécheresse de cœur. Mais il n'en reste pas moins que

---

<sup>1896</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1897</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1898</sup> G. Prince note qu'une des fonctions du narrataire-personnage est de dévoiler les « prises de position fondamentales d'un récit », la réaction du narrataire au récit étant un critère d'évaluation de la validité des valeurs que ce dernier propose (art. cit., p. 195).

ces carnets peuvent fournir, pour une chronique de cette période, une foule de détails secondaires qui ont cependant leur importance et dont la bizarrerie même empêchera qu'on juge trop vite cet intéressant personnage (29).

Plusieurs orientations sont ainsi données au lecteur qui s'apprête à lire les carnets de Tarrou et sans doute ont-elles pour but d'infléchir sa lecture. On peut en ce sens parler d'une fonction idéologique du narrataire-narrateur Rieux qui consisterait à valoriser les carnets de Tarrou, jugé comme un « intéressant personnage ». Or on s'aperçoit vite, quand on lit un peu attentivement les qualités que Rieux attribue aux carnets et à son auteur, que ce sont les mêmes que celles développées par Rieux dans sa propre narration : une écriture qui traduit un regard modeste porté sur l'histoire, à hauteur d'homme, sensible aux actions humaines apparemment insignifiantes et pourtant admirables. Et l'on sait que cette écriture sobre, scrupuleuse, qui s'oblige à ne jamais verser dans l'emphase ou le pathétique, cette écriture que l'on pourrait associer – et c'est alors l'auteur qui parle, derrière le masque du narrateur-narrataire – à une certaine « sécheresse de cœur », est elle aussi à la mesure du message éthique de *La Peste* : montrer qu'« il y a dans l'homme plus de choses à admirer qu'à mépriser » (279).

C'est aussi un moyen d'inviter le lecteur à dépasser ses préjugés (la « bizarrerie » de Tarrou) pour comprendre que seul le résultat (en l'occurrence, le supplément d'information que ses carnets vont apporter à la chronique) importe : une morale de l'efficacité en somme, qui n'est pas sans rappeler une autre leçon importante du roman, l'union des forces dans la lutte, au-delà des divergences de chacun. Ainsi, la présence, même limitée dans l'espace du récit à quelques lignes, d'un narrataire-personnage qui se trouve aussi être le narrateur a pour principal effet d'orienter la perception du lecteur réel.

On pourrait dire que Rieux programme doublement la lecture des carnets de Tarrou, d'abord en tant que narrataire (figure de lecteur) qui en livre sa propre interprétation et ensuite en tant que narrateur (figure d'auteur) qui fait du récit rapporté une mise en abyme de sa propre narration et qui, programmant la lecture des carnets de Tarrou, programme aussi celle de la narration entière. À un troisième et ultime niveau, c'est bien Camus qui, par le biais de Rieux lecteur de Tarrou et auteur de la chronique, oriente la lecture de *La Peste*. On remarquera également que Camus, en faisant de Rieux le récepteur des carnets de Tarrou, associe ce dernier à une figure de lecteur et que, réciproquement, ce dernier peut voir une figuration de lui-même dans le personnage de Rieux. L'auteur construirait ainsi une image du lecteur comme double de Rieux : un lecteur de bonne volonté, qui a vécu les événements

rapportés et qui se met à distance d'eux – par le biais d'une narration objective à la troisième personne – pour mieux y et *les* réfléchir.

La figure du narrataire invoqué est quant à elle présente dans deux de nos romans italiens, *Chronique des pauvres amants* et *Les Hommes et les autres*. Comme nous l'avons déjà mentionné, le narrateur pratolinien s'adresse à son lecteur à plusieurs reprises, par des apostrophes directes, à la deuxième personne, dans le cadre d'un échange qui se veut calqué sur le modèle du dialogue oral. Le récit s'ouvre sur le présent d'énonciation, caractérisé par la présence de déictiques : « Demain, jour de marché, le premier client [d'Oreste le coiffeur] sera le régisseur de Calenzano qui tous les vendredis matin se présente avec la barbe d'une semaine<sup>1899</sup> » (13). Très vite, le narrateur sous-entend la présence d'un interlocuteur par le biais de questions rhétoriques – « mais qui n'a pas de soucis via del Corno ?<sup>1900</sup> » (22) – et l'associe dans un « nous » aux implications multiples.

Tout d'abord, il s'agit du couple narrateur / auditeur (lecteur) – « Mais nous n'en sommes qu'au commencement et Giulio apprend que dans le sac, outre l'argenterie, il y avait un collier estimé à 300.000 liras d'après les journaux<sup>1901</sup> » (28) – par le biais duquel le narrateur, qui serait plutôt, pour reprendre le terme employé par B.-G. Rodgers, un « raconteur<sup>1902</sup> », cherche à impliquer le destinataire dans l'action racontée, associant à sa fonction narrative les fonctions phatique et conative<sup>1903</sup>. On peut bien parler de fonction conative, dans la mesure où le narrateur cherche à provoquer un effet d'attente, soit en promettant une suite étonnante aux événements racontés – c'est le cas dans le passage ci-dessus – soit en recourant à des prolepses, qui impliquent souvent directement, par le pronom

---

<sup>1899</sup> CPA, p. 5 : « Domani, giorno di mercato, il suo primo cliente sarà il fattore di Calenzano che ogni venerdì si presenta con la barba di una settimana. »

<sup>1900</sup> Ibid., p.15 : « Ma chi non ha pensieri, in via del Corno ? »

<sup>1901</sup> Ibid., p. 23 : « Ma siamo appena all'inizio ed è Giulio ad apprendere che nel sacco, oltre all'argenteria, c'era la collana che i giornali valutavano trecentomila lira. »

<sup>1902</sup> B.-G. Rodgers, *Proust's narrative techniques* [Genève : Droz, 1965, p. 55], cité dans G. Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 262 : « Rodgers nomme [les] narrateurs [...] toujours tournés vers leur public et souvent plus intéressés par le rapport qu'ils entretiennent avec lui que par le récit lui-même, des "raconteurs" ». Si l'on ne saurait dire que le narrateur pratolinien est davantage intéressé par le rapport au public que par le sujet de son récit, en revanche il accentue de façon notable la fonction de communication, ce qui est le propre du « raconteur ».

<sup>1903</sup> G. Genette, *Figures III*, « Fonctions du narrateur », *op.cit.*, p. 261-265. Genette, reprenant le vocabulaire de Roman Jakobson, définit la fonction phatique développée par le narrateur comme celle qui vise à « vérifier le contact » avec le destinataire et la fonction conative comme celle qui vise à « agir sur lui » (p. 262).

« nous », le destinataire : « Cependant nous ne rencontrerons Gesuina que plus tard quand sa vie se mêlera à celle de tout le monde<sup>1904</sup> » (93).

Mais il arrive aussi que le « nous » renvoie non pas au couple narrateur/destinataire, mais plutôt à l'ensemble formé par le narrateur-« cornacchiaio » et les habitants de la Via del Corno. Dans ce cas, le lecteur est désigné comme étranger à cette rue, par le biais de la deuxième personne : « Vous flânez à travers les rues, Via Tornabuoni ou Via del Corno, dans le centre ou les faubourgs<sup>1905</sup> » (177) ; « Notre rue aussi a sorti toutes ses lumières<sup>1906</sup> » (178). Mais cette distinction n'est pas tant le signe d'une opposition que l'occasion, pour le narrateur, de jouer le rôle de guide : « En tout cas, nous, nous devons visiter la prison des Murate si nous voulons savoir comment le brigadier en vint à enterrer Nesi dans le trou qu'Aurora et Otello avaient préparé pour lui<sup>1907</sup> » (122). Le narrateur guide le lecteur aussi bien dans Florence que dans les maisons des « Cornacchiai » et dans son récit, cherchant à le renseigner sur l'histoire et les traditions de la ville, à lui faciliter la compréhension du tempérament des habitants de la Via del Corno et de l'intrigue elle-même. Les trois éléments sont du reste souvent liés dans la perspective pratolinienne, où le « cœur » des Florentins, indissociable de leur Histoire, détermine une large partie de leurs actions. C'est ce souci de lisibilité qui induit souvent le narrateur à recourir à l'analepse : afin de faire comprendre au lecteur le sens d'une phrase de Bruno – « Tu es vraiment mon Ange Gardien !<sup>1908</sup> » dit le jeune homme à Clara (25) – le narrateur remonte le cours du temps pour exposer brièvement l'histoire des anges gardiens.

Enfin, outre la présence d'un « nous » qui renvoie à la seule personne du narrateur, mais qui est somme toute assez rare<sup>1909</sup>, il est une dernière valeur collective de ce pronom, qui renverrait à la condition humaine dans son ensemble. Pour expliquer le comportement d'Osvaldo, le narrateur recourt à certaines constantes psychologiques, communes à tous, au personnage, à lui-même et au lecteur. Il revient alors au pronom, associé au présent de vérité

---

<sup>1904</sup> CPA, p. 98 : « *Noi pure incontreremo Gesuina : sarà quando la sua vita si mischierà a quella dei cornacchiai.* »

<sup>1905</sup> *Ibid.*, p. 200 : « *Voi oziate par le strade, via Tornabuoni o via del Corno [...].* »

<sup>1906</sup> *Ibid.*, p. 201 : « *Anche la nostra strada ha messo fuori i suoi lumi [...].* »

<sup>1907</sup> *Ibid.*, p. 132 : « *Tuttavia noi dobbiamo visitare il Carcere delle Murate, se vogliamo sapere come fu che preparatagli la fossa da Otello e da Aurora, il Nesi vi venisse sepolto dal brigadiere.* »

<sup>1908</sup> *Ibid.*, p. 19 : « *Sei proprio il mio Angelo Custode.* »

<sup>1909</sup> À la suite d'une digression imputable au seul narrateur portant sur les différentes strates qui composent, à l'instar de la société, la communauté des « voleurs », le narrateur se reprend : il interrompt la conversation qu'il nouait avec le lecteur, désigné par « vous », et emploie le pronom de la première personne du pluriel pour parler de lui-même : « Mais nous sortons de notre cadre, l'imagination nous égare » (p. 123). À moins que là encore, ce « nous » vise à associer, *a posteriori*, le destinataire à la digression précédente, ce qui ne serait guère surprenant.



générale, de marquer cette universalité : « Du passé nous ne rappelons que ce qui reste lié au présent, qui sert notre avenir<sup>1910</sup> » (352).

Le narrataire invoqué par le narrateur pratolinien a donc un profil aisément définissable : s'il est étranger à la Via del Corno et sans doute à Florence, il est cependant au fait du contexte historique et politique de l'époque. Le pronom « Il » employé pour désigner Mussolini n'est pas explicité et c'est seulement dans la traduction française que sont éclaircies les références aux « Hardis du Peuple » ou à Bordiga. Le lecteur auquel s'adresse Pratolini est donc vraisemblablement un lecteur italien<sup>1911</sup> qui lui est contemporain. En outre, la familiarité avec laquelle le narrateur s'adresse à lui laisse entendre qu'il s'agit d'un lecteur bienveillant, curieux, disposé à apprendre les us et coutumes des « Cornacchiani » et qui est sans doute, dans la perspective antagonique du roman, déjà du côté des habitants de Via del Corno dans la lutte qui les oppose aux fascistes.

Dans le roman de Vittorini, le narrataire invoqué apparaît principalement dans la série en italique, la série en caractères romains s'adressant, comme nous l'étudierons bientôt, à un narrataire effacé<sup>1912</sup>. Cela n'est guère surprenant, dans la mesure où c'est dans cette série que se fait entendre la voix du narrateur qui engage un dialogue avec son destinataire. Mais l'enjeu de cet échange n'est pas, comme dans le roman pratolinien, un simple appel à la bienveillance du lecteur.

Dans les premiers chapitres en italique, le narrataire, effacé, assiste au dialogue du narrateur et de N2. À partir du chapitre XL, il devient le confident du narrateur, recueillant les interrogations de l'écrivain concernant le choix de ses personnages et d'une histoire semblable à celle qu'il a personnellement vécue : « elle me ronge, cette histoire, il y a dix ans que je l'ai en moi, dix ans que je veux en écrire, et je veux en écrire, et je veux en sortir. Jusqu'à quand, sinon, la porterais-je encore<sup>1913</sup> ? » se demande le narrateur (67). Progressivement, les questions que ce dernier s'adresse à lui-même sont retournées au

---

<sup>1910</sup> *Ibid.*, p. 419 : « *Del nostro passato noi ci ricordiamo soltanto ciò che ci concilia con il nostro presente, e che serve al nostro avvenire.* »

<sup>1911</sup> On notera également la présence de certains jeux de mots, qui supposent une compétence linguistique du lecteur (voir par exemple le jeu de mots avec le terme « corna », mentionné p. 488 de notre travail).

<sup>1912</sup> Notons cependant que le narrateur effacé de la série en caractères romains met quelques fois l'accent sur son rôle de « raconteur » à certains (rares) moments du récit. C'est le cas par exemple au début du chapitre XC : « Qu'arriva-t-il à l'homme aux pantoufles lorsqu'il s'enfuit du pied du monument dans la direction du blindé ? » (*HA*, p. 156) ; *UN*, p. 137 : « *Che cosa accadde all'uomo dalle pantofole quando fuggì di sotto al monumento in direzione del carro armato ?* »

<sup>1913</sup> *Uomini e no*, « I Merdiani », *op. cit.*, p. 1218 : « *mi morde, l'ho in me da dieci anni, da dieci anni voglio scriverne, e voglio scriverne, voglio uscirne.* »

lecteur – « Que donnerais-je de moi-même en écrivant sur [Gracchus]<sup>1914</sup> ? » (67) – et invitent ce dernier à réfléchir sur l’histoire racontée : « Pourquoi [N2] a-t-il voulu son genre de lutte ? Pourquoi a-t-il voulu changer d’arme ? Pourquoi a-t-il abandonné la plume et pris un revolver<sup>1915</sup> ? » (70).

Les passages cités signalent une constante dans l’invocation au narrataire : la forme interrogative. Très souvent, les questions du narrateur ont une valeur délibérative et le narrataire joue dans ce cas non pas le rôle d’interlocuteur, susceptible de répondre à l’interrogation, mais de témoin des réflexions du « je ». Ceci advient notamment dans les chapitres CX-CXIV, lorsque le narrateur s’interroge sur l’origine du Mal : « Mais l’offense en soi ? Est-elle autre chose que l’homme ? Est-elle hors de l’homme<sup>1916</sup> ? » (196). Dans ce faux dialogue, le narrateur feint de poser des questions dont il a déjà la réponse et amène ainsi le narrataire à adopter son point de vue, tout en maintenant l’illusion d’une discussion où s’opposeraient deux positions distinctes. Une autre façon pour le narrateur d’impliquer, même si c’est de façon trompeuse, le lecteur dans son discours consiste à mettre en valeur leur appartenance à une même communauté, d’abord humaine, puis nationale et historique. Le narrateur commence en effet par développer un point de vue général qui, par le biais du pronom « nous », tend à l’associer au lecteur et plus généralement à tout homme : « On dit : l’homme. Et nous, nous pensons à celui qui tombe, à celui qui est perdu, à celui qui pleure et a faim, à celui qui est malade, et à celui qui est persécuté, et à celui qui se fait tuer<sup>1917</sup> » (195). Il situe ensuite cette communauté dans un espace géographique et historique précis, celui de l’énoncé : « Nous, aujourd’hui, nous avons Hitler. [...] Nous avons les fascistes<sup>1918</sup> » (96).

La discussion se noue donc entre un narrateur et un narrataire contemporains de l’histoire racontée et, jusqu’au chapitre CXIII, le narrateur joue de cette proximité, comme le montrent ces questions rhétoriques : « Nous, aujourd’hui, nous avons Hitler. Et qu’est-ce qu’il est ? N’est-il pas homme ? Nous avons ses Allemands. Nous avons les fascistes. Et qu’est-ce que tout ça ? Pouvons-nous dire que ce n’est pas, ça aussi, en l’homme<sup>1919</sup> ? » (96). C’est finalement au chapitre CXIV que le narrateur emploie à nouveau le « je », pour montrer

---

<sup>1914</sup> *Ibid.*, p. 1219 : « Cosa darei io di me scrivendo di lui ? »

<sup>1915</sup> *Ibid.*, p. 1221 : « Perché ha voluto cambiare genere di lotta ? Perché ha voluto cambiare d’arma ? Perché ha lasciato la penna e presa in mano la pistola ? »

<sup>1916</sup> *UN*, p. 174 : « Ma l’offesa in se stessa ? È altro dall’uomo ? È fuori dall’uomo ? »

<sup>1917</sup> *Ibid.* : « L’uomo, si dice. E noi pensiamo a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato, a chi è perseguitato, a chi viene ucciso. »

<sup>1918</sup> *Ibid.* : « Noi abbiamo Hitler oggi. [...] Abbiamo i fascisti. »

<sup>1919</sup> *Ibid.* : « Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos’è ? Non è uomo ? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos’è tutto questo ? Possiamo dire che non è, questo anche, nell’uomo ? »

quelles conclusions il tire, personnellement, de cette réflexion : « Je voudrais voir Hitler et ses Allemands si, ce qu'ils font, il n'était pas en l'homme de pouvoir le faire. Je voudrais les voir en train de chercher à le faire. Leur ôter l'humaine possibilité de le faire et puis leur dire : Allons, faites-le. Que feraient-ils ? Rien du tout, dit ma grand-mère<sup>1920</sup> » (206). Le narrataire, associé par le « nous » au développement de la réflexion conduite par le narrateur, se voit *in fine* détaché de lui. Mais c'est pour mieux, nous semble-t-il, mettre en valeur la réponse, la lposer clairement sous les yeux du lecteur par le biais d'un décrochage énonciatif, et peut-être aussi pour en souligner l'authenticité, la sincérité en l'imputant à un sujet défini, le narrateur.

Les figures du narrataire-personnage et du narrataire invoqué présentes dans *La Peste*, *Chronique des pauvres amants* et *Les Hommes et les autres* offrent donc certaines caractéristiques communes : elles renvoient à un narrataire contemporain du narrateur, qui est lui-même contemporain, au sens large, de l'histoire racontée. Rieux écrit sa chronique peu de temps après la fin de l'épidémie – on sait que le docteur a pris la décision d'écrire au moment même où Oran fêtait la libération du fléau<sup>1921</sup> –, le narrateur pratolinien calque le temps de l'énonciation sur celui de l'énoncé, feignant de ne pas en savoir plus que ses personnages<sup>1922</sup>, et il en est de même pour le narrateur vittorinien. *Les Hommes et les autres* est du reste un récit dont le temps de l'énonciation est clairement adossé à celui de l'énoncé, du moins en ce qui concerne la série en italique, puisque les interventions du narrateur font constamment référence aux épisodes de la série en caractères romains et que la disparition de N2 entraîne celle du narrateur, laissant ouverte la question de savoir qui raconte le dernier chapitre.

Nous avons également vu que cette proximité culturelle et historique postulée par le texte entre narrateur et narrataire donnait souvent l'occasion au narrateur d'orienter la lecture du lecteur réel. Si le narrataire a bien pour fonction, entre autres, d'opérer une médiation entre texte et lecteur, on peut supposer que la lecture prêtée au narrataire s'applique aussi au lecteur réel. Dans cette perspective, la figuration du narrataire participerait d'une stratégie de

---

<sup>1920</sup> *Ibid.*, p. 180-181 : « Vorrei vedere Hitler e i tedeschi suoi se quello che fanno non fosse nell'uomo di poterlo fare. Vorrei vederli a cercar di farlo. Togliere loro l'umana possibilità di farlo e poi dire loro : Avanti, fate. Che cosa farebbero ? Un corno, dice mia nonna. »

<sup>1921</sup> *P*, p. 279 : « Au milieu des cris qui redoublaient de force et de durée, qui se répercutaient longuement jusqu'au pied de la terrasse, à mesure que les gerbes multicolores s'élevaient plus nombreuses dans le ciel, le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici. »

<sup>1922</sup> *CPA*, trad. fr., p. 387 : « [les Cornacchiai] se trompent peut-être – cela l'histoire le dira – mais pour eux à la date du 26 juillet 1926, le fascisme c'est Carlino ; l'antifascisme c'est Maciste. » ; *CPA*, p. 462 : « Sbaglino o siano nel vero – questo lo dirà la storia – alla data del 12 luglio 1926, nell'interpretazione dei Cornacchiai Fascismo è Carlino, Antifascismo è Maciste. »

programmation de la lecture, dont il nous faut analyser les autres procédés et mesurer l'efficacité.

Avant cela, il convient de s'attarder sur la dernière figure du narrataire, celle du narrataire effacé, que nous retrouvons dans tous les textes de notre *corpus*.

### 1.2.2 Le narrataire effacé ou le destinataire des romans engagés

Contrairement au narrataire-personnage et au narrataire invoqué, le narrataire effacé, n'est ni décrit, ni nommé, ni même apostrophé directement, mais est implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrataire suppose chez le destinataire de son texte. Comme les deux autres figures de narrataire, il est donc construit par le texte lui-même et il constitue une hypothèse indispensable posée à l'horizon de l'œuvre, dans la mesure où il se confond avec le lecteur virtuel, le destinataire du récit.

Une première distinction s'impose entre les œuvres qui impliquent explicitement un narrataire sans s'adresser à lui et celles qui, au contraire, ne semblent renvoyer à personne : une frontière s'établit alors entre *La Peste*, *Chronique des pauvres amants* et *Les Hommes et les autres* d'un côté, *Le Sursis* et *Le Sentier des nids d'araignée* de l'autre.

C'est la forme même du témoignage qui implique la présence d'un narrataire dans le récit de Camus. Dès les premières pages du roman, la voix du narrateur se fait entendre par le biais de déictiques – « Ces quelques indications donnent peut-être une idée suffisante de notre cité » (13) – et expose le sujet et les matériaux de son récit : confidences recueillies, textes trouvés... La fin du roman dévoile à la fois l'émetteur du récit – Rieux – et s'ouvre, logiquement, à son récepteur. Ce qui est alors frappant, c'est que le récit semble avoir été conçu à l'intention non pas d'un, mais de deux types de destinataires : d'une part, ceux qui n'ont pas vécu les événements, auxquels il faut donner une idée précise de la ville où s'est déployée la peste, décrire la configuration spatiale d'Oran, l'atmosphère qui y règne, les habitudes de ses habitants – c'est l'objet du premier chapitre. Ces passages descriptifs, que l'on retrouve à divers endroits du texte, désignent implicitement un narrataire étranger à la ville et, à un niveau plus symbolique, aux événements traumatisants rapportés. Dans ce sens, le narrataire est bien celui qui ne peut que s'en remettre à la parole d'un « témoin de bonne volonté ». D'autre part, le narrateur évoque aussi à plusieurs reprises, telle une instance de jugement et/ou de légitimation de son récit, la figure de ceux qui, comme lui, ont vécu l'enfer

de la peste. « Parler pour tous » (274) n'apparaît pas comme une gratification, mais comme un devoir à l'égard des survivants ou de leur souvenir.

C'est à la fois à ceux qui n'ont pas assisté au crime et à ceux qui, comme Rieux, en ont été les témoins et/ou les victimes – dans le sens où voir un crime peut constituer un dommage qui fait aussi du rescapé une victime – que s'adresse la chronique de Rieux, comme l'indique ce passage où les deux figures de narrataires nous semblent rassemblées :

Étant appelé à témoigner, à l'occasion d'une sorte de crime, [Rieux] a gardé une certaine réserve, comme il convient à un narrateur de bonne volonté. Mais en même temps, selon la loi d'un cœur honnête, il a pris délibérément le parti de la victime et a voulu rejoindre les hommes, ses concitoyens, dans les seules certitudes qu'ils aient en commun, et qui sont l'amour, la souffrance et l'exil. [...] Quand il se trouvait tenté de mêler directement sa confiance aux mille voix des pestiférés, il était arrêté par la pensée qu'il n'y avait pas une de ses souffrances qui ne fût en même temps celle des autres et que dans un monde où la douleur est si souvent solitaire, cela était un avantage. Décidément, il devait parler pour tous (274-275).

Au narrataire qu'il faut informer de « l'injustice et de la violence » (279) faite à ses pairs, s'ajoute le narrataire pestiféré, victime à un titre ou à un autre du fléau, dont il faut respecter la souffrance. Tout se passe comme si la figure de ce dernier était d'autant plus présente dans le texte qu'elle était intériorisée par Rieux, motivant à la fois le contenu et le style de son récit. Le public visé par Camus est donc un public large, « parler pour tous » signifiant à la fois parler au nom des victimes et à l'adresse de tous. Cette extension du public est à la mesure de celle du sens que l'on peut attribuer à l'allégorie de la peste : de la même façon que Camus n'a pas donné de visage humain à la tyrannie pour « pouvoir mieux les frapper tous<sup>1923</sup> », il n'exclut aucun lecteur de son roman. On pourrait même penser qu'en renvoyant aux thèmes universels que sont « l'amour, la souffrance et l'exil », il dépasse l'inscription politique du propos pour atteindre l'homme en tant que sujet atemporel.

Le narrataire effacé des romans de Pratolini et Vittorini semble à bien des égards se confondre avec le narrataire invoqué par le narrateur, à la différence près que le narrataire invoqué dans la série en italique de *Les Hommes et les autres* est aussi le narrataire effacé des chapitres en caractères romains, et donc de l'œuvre entière. On pourrait ajouter que le narrataire effacé de la première série en caractères romains, celui du roman d'action, est supposé doté d'un savoir historique qui lui permet de donner sens aux indications spatio-

---

<sup>1923</sup> A. Camus, « Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste* », dans R. Barthes, *Œuvres complètes, I*, *op. cit.*, p. 547.

temporelles mentionnées dans la première phrase du récit – « L’hiver 44 est le plus doux qu’on ait eu à Milan depuis un quart de siècle<sup>1924</sup> » (9) – et donc de remplir les non-dits ou allusions qui suivent : il doit comprendre que le nom du personnage principal, N2, est un code, imposé la Résistance, et que Chien Noir est un fasciste : l’épithète sollicite sa compétence historique et culturelle, le noir étant la couleur des partisans de Mussolini.

La connaissance de ce qu’U. Eco nomme des « scénarios intertextuels<sup>1925</sup> » est également convoquée pour faire saisir au lecteur dès les premières phrases l’enjeu de la rencontre de N2 avec une femme dans une laiterie, au chapitre XVI : il s’agit d’un épisode commun aux romans (mais aussi aux films) de guerre et notamment de la Résistance, où les membres d’un groupe clandestin échangent discrètement, sans montrer qu’ils se connaissent, des informations, des documents ou des objets – en l’occurrence un pistolet<sup>1926</sup>. Le narrataire des chapitres en italique est lui aussi supposé connaître la situation historique, notamment lorsque le narrateur évoque la vie de N2 au « *confino* » – le mot n’est ni traduit, ni expliqué dans la traduction française<sup>1927</sup> – c’est-à-dire durant l’exil imposé par le régime fasciste aux opposants. Mais c’est surtout la mémoire des événements fictionnels rapportés dans la première série qui est sollicitée dans les chapitres en italique qui jouent, comme nous l’avons étudié, un rôle de commentaire et d’approfondissement des chapitres en caractères romains. Autrement dit, cette seconde série exige du narrataire qu’il mêle connaissance du monde réel – l’histoire de l’Occupation de Milan en 1944 – et mémoire du monde fictif, et qu’il réfléchisse sur les deux mondes à la fois : « Nous, aujourd’hui, nous avons Hitler. Et qu’est-ce qu’il est ? N’est-il pas homme ? [...] Et le capitaine Clemm, qu’est-il<sup>1928</sup> ? » (196).

*Le Sursis* et *Le Sentier des nids d’araignée* ne semblent quant à eux s’adresser à personne : aucun personnage n’est censé y jouer le rôle de narrataire et aucun narrataire n’est mentionné par le narrateur, que ce soit de façon directe ou indirecte. Cependant, comme le souligne G. Prince, « de même que l’étude détaillée d’un roman comme *L’Éducation sentimentale* ou *Ulysse* révèle la présence d’un narrateur essayant d’être invisible et d’intervenir le moins possible dans le cours des événements, l’examen approfondi d’une narration qui ne semble pas avoir de narrataire [...] permet de découvrir celui-ci<sup>1929</sup> ».

---

<sup>1924</sup> UN, p. 3 : « *L’inverno del’44 è stato a Milano il più mite che si sia avuto da un quarto di secolo.* »

<sup>1925</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 101.

<sup>1926</sup> HA, chap. XVI, p. 31-32 ; UN, chap. XVI, p. 23-25.

<sup>1927</sup> HA, p. 68.

<sup>1928</sup> UN, p. 196 : « *Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos’è ? Non è uomo ? [...] E il capitano Clemm, che cos’è ?* »

<sup>1929</sup> G. Prince, « Introduction à l’étude du narrataire », art. cit., p. 187.

Comme dans les chapitres en caractères romains du roman vittorinien, le narrateur du *Sentier des nids d'araignée* compte pour acquise la familiarité du lecteur avec les circonstances de la guerre partisane et, plus largement, suppose sa connaissance de l'époque évoquée. Seule la postulation d'un narrataire informé peut en effet justifier la représentation lacunaire et allusive du contexte historique que nous avons analysée dans la troisième partie de cette étude, consacrée à la transcription de l'histoire.

On relèvera également que, à l'instar du narrataire vittorinien, le lecteur du récit de Calvino est appelé à convoquer des scénarios intertextuels, mais qui ne renverraient pas seulement au roman de guerre : le schéma des fables est aussi convoqué et il revient au lecteur de faire le lien entre le parcours de Pino et celui des personnages de ce type de récits, l'enfant abandonné et le chevalier errant. Nous y reviendrons quand il s'agira de définir la participation du lecteur à la compréhension du texte et la marge de déchiffrement et/ou d'interprétation qui lui est octroyée. Retenons pour l'instant que le roman calvinien partage avec les autres textes la figuration d'un narrataire au fait du contexte historique et culturel dans lequel se déroule la fiction et que, à la différence de *La Peste*, la référence aux lecteurs contemporains ne se lit pas dans le texte même, mais dans le paratexte, en l'occurrence la préface écrite par l'auteur en 1964. C'est là que Calvino désigne comme destinataire de son œuvre ses contemporains, et plus précisément les deux catégories entre lesquelles ils se partagent et que le jeune écrivain voulait attaquer : d'un côté, le « front » de ceux qui tendaient à idéaliser la Résistance, de l'autre celui des « bien pensants » qui « profitai[en]t de tous les aspects contingents de l'époque – la débandade de la jeunesse d'après-guerre, la recrudescence de la délinquance, la difficulté à établir une légalité nouvelle – pour s'exclamer : “Voilà, nous l'avions toujours dit, ces partisans, ils sont tous comme ça, qu'ils ne viennent pas nous parler de Résistance, nous savons bien quelle sorte d'idéaux...”<sup>1930</sup> ».

Dans *Le Sursis*, la figuration d'un narrataire contemporain des événements racontés ou particulièrement bien informé est sans doute plus visible qu'ailleurs, dans la mesure où le texte fonctionne exclusivement, en ce qui concerne les références historiques, sur le mode de l'allusion. Une frontière s'établit donc entre deux types de lecteurs, dont un seul est le véritable destinataire de Sartre, comme le souligne G. Idt :

---

<sup>1930</sup> Notre traduction d'I. Calvino, « Presentazione », *SNR*, p. XIII : « la “rispettabilità ben pensante” [...] approfittava d'ogni aspetto contingente di quell'epoca – gli sbandamenti della gioventù postbellica, la recrudescenza della delinquenza, la difficoltà di stabilire una nuova legalità – per esclamare : “ Ecco, noi l'avevamo sempre detto, questi partigiani, tutti così, non ci vengano parlare di Resistenza, sappiamo bene che razza d'ideali...” »

L'histoire, surtout dans [...] *Le Sursis*, s'inscrit par allusions à l'actualité, signes de complicité aux contemporains de l'événement, incompréhensibles aux autres sans un travail d'information ou, déjà, l'apparat critique d'une édition savante. Sans cela, le texte garde tout de même un sens plus général, sinon universel, et transposable, mais appauvri de ses relations visibles, pressenties ou même supposées, avec des lecteurs très divers. Les fragments des discours d'Hitler, les chansons à succès, la couleur d'une affiche de mobilisation, la déchirure d'un tract en forme d'étoile jaune émeuvent différemment : leur authenticité saute aux yeux de ceux qui se souviennent, les vrais destinataires de Sartre ; les autres doivent la soupçonner<sup>1931</sup>.

Nous reviendrons plus loin sur la destination quasi exclusive du roman sartrien au lecteur contemporain et sur les enjeux qu'une telle limitation du public comporte en termes d'exemplarité. Dans le troisième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre met l'accent sur la « complicité » qu'instaure l'historicité commune à l'auteur, au lecteur et aux personnages du récit. Le recours à l'allusion se définit alors à la fois comme une conséquence de cette historicité commune – nul n'est besoin de s'étendre sur ce que tout le monde connaît déjà – et un moyen de la faire éprouver au lecteur, d'engager, comme nous le développerons plus loin, le lecteur dans le récit :

[...] les gens d'une même époque et d'une même collectivité, qui ont vécu les mêmes événements, qui se posent ou qui éludent les mêmes questions, ont un même goût dans la bouche, ils ont les uns avec les autres une même complicité et il y a entre eux les mêmes cadavres. C'est pourquoi il ne faut pas tant écrire : il y a des mots-clés. Si je raconte l'occupation allemande à un public américain, il faudra beaucoup d'analyses et de précautions [...]. Si j'écris du même sujet pour des Français, nous sommes entre nous : il suffit de ces mots par exemple : « un concert de musique militaire allemande dans le kiosque d'un jardin public », tout est là : un aigre printemps, un parc de province, des hommes au crâne rasé qui soufflent dans des cuivres, des passants aveugles et sourds qui pressent le pas, des auditeurs renfrognés sous les arbres, cette aubade inutile à la France qui se perd dans le ciel, notre honte et notre angoisse, notre colère, notre fierté aussi. Ainsi le lecteur auquel je m'adresse n'est ni Micromégas ni l'Ingénu, ni non plus Dieu le père. [...] Suspendu entre l'ignorance totale et la toute-connaissance, il possède un bagage défini qui varie d'un moment à l'autre et qui suffit à révéler son *historialité*<sup>1932</sup>.

L'édition du *Sursis* de « la Pléiade » rend compte de la nécessité d'informer de façon précise le lecteur : si une « Chronologie des événements » est placée à la fin de la « Notice » consacrée à l'ensemble des *Chemins de la liberté*<sup>1933</sup>, seule la « Notice » du *Sursis* se voit

---

<sup>1931</sup> G. Idt, « Préface, II », dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques, op. cit.* [p. XV-XXXIII], p. XXVIII.

<sup>1932</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op.cit.*, p. 77.

<sup>1933</sup> J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques op.cit.*, p. 1882-1885.



complétée de la liste des « personnages historiques liés à la conférence de Munich » qui apparaissent dans le roman<sup>1934</sup>. Mais la définition du destinataire en termes historiques n'est pas exclusive d'autres sous-déterminations, qui visent à réduire davantage encore le cercle des lecteurs contemporains sollicités par Sartre.

Ainsi, comme le signale G. Idt, « avant que la vie privée de Sartre n'ait été une image publique, il se peut que [le cycle des *Chemins de la liberté*] ait été rempli de signes de connivences à son entourage, de portraits taquins de ses familiers<sup>1935</sup> », adressés à un type particulier de narrataire effacé, le cercle des intimes de l'écrivain. S. de Beauvoir a du reste en partie dévoilé ces allusions, en signalant les « modèles » de certains personnages dans *La Force de l'âge* : Jacques Bost pour Boris, Olga Kosakiewicz pour Ivitch, Fernand pour Gomez, Lionel de Roulet pour Charles... Mais il est un autre type d'allusions qui, tout en ouvrant à un public plus large que celui de la « petite famille » sartrienne, semble ne s'adresser qu'à un genre de narrataire contemporain particulier, que G. Idt, reprenant une expression de Sartre dans *Les Mots*, nomme les « frères de race ou de classe<sup>1936</sup> » : il s'agit des allusions culturelles, et notamment littéraires, qui donnent incontestablement aux œuvres sartriennes un « goût de déjà lu<sup>1937</sup> ».

Les références intertextuelles du *Sursis* sont multiples, et nous ne pouvons pas toutes les décrire ici. Contentons-nous d'en citer quelques-unes. D'un côté, on relève les références aux grands écrivains du passé – Baudelaire, Rimbaud, Balzac, Maupassant, Zola... De l'autre, les allusions aux auteurs contemporains de Sartre : Gide, Romains, Malraux, Camus, Aragon, notamment. Il est à noter que l'intertextualité avec ces écrivains est relativement lisible, le narrateur se chargeant souvent de faciliter la recherche du lecteur, ce qui conduit G. Idt à avancer que, par rapport à *La Nausée*, truffée de « références ésotériques et ethnocentriques<sup>1938</sup> », les allusions ou pastiches littéraires à l'œuvre dans les *Chemins de la liberté* sont plus aisément déchiffrables.

C'est ainsi que le deuxième chapitre (« Samedi 24 septembre ») qui s'ouvre sur l'épisode de la mobilisation générale à Crevilly, décrétée sur l'erreur d'un lieutenant de gendarmerie, commence à la manière d'un récit réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle : « À Crevilly, sur les coups de six heures, le père Croulard entra dans la gendarmerie et frappa à la porte du

---

<sup>1934</sup> *Ibid.*, p. 1971-1972.

<sup>1935</sup> G. Idt, « *Les Chemins de la liberté* : les toboggans du romanesque », art. cit., p. 163.

<sup>1936</sup> G. Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », *Études Sartriennes*, I, op. cit. [p. 75-92], p. 79.

<sup>1937</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1938</sup> *Ibid.*, p. 79.

bureau » (83). Si, pendant une page, le lecteur (cultivé) hésite à préciser l'allusion, le nom d'un personnage lève l'ambiguïté : « Maître Belhomme » (84) est un nom fréquent dans les contes de Maupassant, auteur d'ailleurs détesté par Sartre, comme l'a démontré Jacques Lecarme dans un article consacré à « Sartre, lecteur de Maupassant<sup>1939</sup> ». G. Idt évoque également une référence à Anatole France dans le récit du départ de François Hannequin et souligne l'aide qu'apporte Sartre au lecteur quand il s'agit d'indiquer les sources du personnage de Philippe : « puisque Philippe Grévine est licencié ès lettres et “poète d'avenir”, puisqu'il transporte dans sa mallette un volume de Rimbaud et qu'il signe sa fiche d'hôtel du nom d'Isidore Ducasse, c'est un jeu que de trouver dans son monologue intérieur des citations des *Chants de Maldoror* et des pastiches du *Bateau ivre*<sup>1940</sup> ». Ajoutons que la situation familiale de Philippe, en butte aux vexations d'un beau-père Général, convoque un troisième poète maudit en la personne de Baudelaire.

Ce n'est pourtant pas dans *Le Sursis*, mais dans *L'Âge de raison* que la référence à un contemporain de Sartre, Gide, est la plus évidente : l'épisode du vol du livre dans une librairie par Boris, la technique de la succession des points de vue individuels et la présence de certains thèmes gidiens – l'adolescence, l'acte gratuit, la haine des groupes constitués... – rappellent incontestablement l'auteur des *Faux-monnayeurs*<sup>1941</sup>. Dans *La Mort dans l'âme* Sartre semble en revanche renvoyer, selon G. Idt, à Camus<sup>1942</sup> : le sermon d'un prêtre dans un camp de prisonniers peut être rapproché, et opposé, aux prêches de Paneloux dans *La Peste*. Pour G. Idt et bien que Sartre se soit défendu d'avoir pensé à Camus<sup>1943</sup>, ce passage de *La Mort dans l'âme* serait une « réécriture inconsciente » de l'épisode camusien, qui « va dans le sens des reproches que Sartre adressera à la “belle âme” de Camus en 1952 », à l'occasion de la parution de *L'Homme révolté*. Si l'évolution de Paneloux d'un prêche à l'autre a un sens polysémique – puisqu'il renvoie aussi bien à l'évolution du clergé français au cours des événements de 1939-1945 qu'à l'attitude de tout chrétien, voire de tout homme, face au Mal – le personnage sartrien en revanche, « purement caricatural et burlesque [...] dépourvu de

---

<sup>1939</sup> J. Lecarme, « Sartre lecteur de Maupassant ? », dans Cl. Burgelin (dir.), *Lectures de Sartre*. Lyon, : Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 185-198.

<sup>1940</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1941</sup> G. Idt relève que ces références sont systématiquement détournées par Sartre : « repris par Mathieu et Ivitch, l'acte gratuit se motive : c'est une fête collective, une parade amoureuse. Transformer Bernard et Sarah [Boris et Ivitch], c'est indiquer le caractère incestueux des amours enfantines. Quant au vol du livre [...] il est remanié point par point » (« Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cit., p. 86).

<sup>1942</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>1943</sup> Entretien inédit du 7 décembre 1975 entre G. Idt et J.-P. Sartre, cité dans G. Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cit., p. 82.

signification philosophique », est « réduit à la représentation satirique d'un groupe social inexcusable, à sa seule signification historique et ponctuelle<sup>1944</sup> ». De fait, le sermon du personnage sartrien reprend des fragments des discours du maréchal Pétain au début de l'Occupation, les paraphrases qu'en faisaient les membres du gouvernement de Vichy et la presse occupée et, au moins jusqu'en 1941, une partie du clergé. Ce second intertexte explicite donc la critique que Sartre adresse au premier intertexte, le roman de Camus : en donnant une double dimension au prêche de Paneloux, historique et métaphysique, l'auteur de *La Peste* aurait amoindri ce que le premier prêche pouvait avoir de satirique. « Si Camus ignore l'histoire », note G. Idt en renvoyant aux accusations de Sartre contre Camus en 1952, « Sartre affecte ici de ne connaître qu'elle<sup>1945</sup> ».

On le voit, les relations que Sartre noue entre son roman et les œuvres d'autres écrivains sont le plus souvent à comprendre en termes d'opposition et de critique. On ne saurait non plus oublier que si *L'Âge de raison* était écrit contre Gide, le romancier de l'individualisme, concevoir une somme romanesque de l'ampleur des *Chemins de la liberté* signifie pour Sartre se mesurer aux grandes entreprises totalisantes inaugurées par Zola, cité dans le « prière d'insérer » qui précède les deux premiers romans<sup>1946</sup>, et remises au goût du jour par Jules Romains avec *Les Hommes de bonne volonté* et par Aragon avec *Les Communistes*. Or le cycle sartrien est plutôt à lire comme le roman des « hommes de mauvaise volonté », Daniel et Mathieu y jouant en négatif le rôle de Jallez et Jerphanion et les deux premiers tomes décrivant, comme *Le Drapeau noir*, une avant-guerre. Brunet, le militant communiste, héros de la deuxième partie de *La Mort dans l'âme* et de *Drôle d'amitié*, pourrait bien faire écho aux protagonistes du « monde réel » d'Aragon : « raison de plus », relève G. Idt, « pour que Sartre n'achève pas son livre : il ne pouvait concurrencer Aragon sur un tel sujet<sup>1947</sup> ».

Enfin, le dernier contemporain auquel s'adresse et s'oppose Sartre est Malraux : si, dans *Les Carnets de la drôle de guerre*, il se reconnaît une « ressemblance fraternelle » avec l'auteur de *L'Espoir*, ce qui, notons-le, l'« agace<sup>1948</sup> », son roman refuse et moque l'héroïsme

---

<sup>1944</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1945</sup> *Ibid.*

<sup>1946</sup> Sartre dit refuser de parler d'« une foule ou d'une nation comme d'une seule personne en lui prêtant des goûts, des volontés et des représentations à la manière dont use Zola dans *Germinal* » (« Prière d'insérer », *op.cit.*, p. 1912).

<sup>1947</sup> G. Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cit., p. 87.

<sup>1948</sup> J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, cité dans G. Idt, art. cit., p. 87 : « Agacé par une ressemblance fraternelle entre les procédés littéraires de Malraux et les miens [...] Je n'ai jamais été influencé par lui, mais nous avons subi des influences communes. [...] Je fais époque avec Malraux. »

des personnages malruiciens, comme nous l'avons déjà indiqué à propos du personnage de Gomez<sup>1949</sup>.

Par-delà le narrataire cultivé capable de saisir ces références et leur contestation dans le texte sartrien, c'est donc aux grands écrivains de son temps que s'adresse l'auteur des *Chemins de la liberté*. « Il ne les signale pas comme ses interlocuteurs, mais, par la reprise systématique de leurs thèmes et de leurs procédés, avec des différences marquées et significatives, il semble leur donner la réplique sans les affronter ouvertement, ou concourir secrètement avec eux sur des arguments imposés, prolongeant à l'âge adulte les pratiques de l'ancienne rhétorique scolaire<sup>1950</sup>. »

Cette brève analyse de la figure du narrataire effacé dans l'œuvre sartrienne confirme ce que nous avançons précédemment : envisagés sous l'angle du destinataire, *Les Chemins de la liberté* ne correspondent pas à l'idéal du roman engagé proposé par le théoricien de *Qu'est-ce que la littérature ?* : sans doute, *Le Sursis*, roman de situation exemplaire, s'adresse à un lecteur concret et historiquement situé. Mais nous sommes loin du « public total », cette « utopie proprement sartrienne, fondée sur l'attente d'une littérature réconciliée, qui s'adresserait à tous dans une société sans classes<sup>1951</sup> » et même – c'est sans doute le plus important – du public virtuel pour lequel doit écrire, dans le présent d'une société divisée, l'auteur engagé. Car qui est capable de relever les références culturelles du roman, quand bien même – et il est permis d'en douter – Sartre laisserait dans son texte des « indices qui permettent de reconnaître, *sans grande culture*, l'allusion ou les pastiches littéraires<sup>1952</sup> », si ce n'est le public bourgeois ?

Aussi est-on amené à partager l'idée de B. Denis selon lequel le destinataire réel du roman, comme du théâtre sartrien pendant la guerre et l'après-guerre, n'est ni le public total, finalement inaccessible, ni le public restreint, élitiste pour lequel Sartre déclarait écrire avant

---

<sup>1949</sup> Voir p. 107-108 de notre travail.

<sup>1950</sup> G. Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cit., p. 84.

<sup>1951</sup> B. Denis, « Genre, public, liberté. Réflexions sur le premier théâtre sartrien (1943-1948), *Revue internationale de philosophie*. Paris : PUF, n°1-janvier 2005 [p. 147-169], p. 153.

<sup>1952</sup> G. Idt, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », art. cit., p. 79. Nous soulignons.

la guerre<sup>1953</sup>, mais « les lecteurs scolarisés de classe moyenne<sup>1954</sup> », cette petite bourgeoisie dont il dit, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, que l'on n'a pas « souvent écrit pour elle<sup>1955</sup> ».

On le voit, la question du statut social du lecteur est au cœur de la théorie sartrienne de la lecture : c'est là, comme nous l'avons déjà relevé, une spécificité de l'engagement tel que le conçoit Sartre, dans un sens bien plus idéologique que ne le fait Camus, par exemple. Mais c'est aussi une spécificité de Sartre à l'égard des auteurs italiens de notre *corpus*, dont l'engagement littéraire est aussi étroitement lié à un engagement de type idéologique, mais qui n'envisagent pas la figure du lecteur en termes de classes sociales. C'est l'historialité du lecteur qui semble compter avant tout pour Calvino, Pratolini et Vittorini, dont les romans postulent un destinataire contemporain, qui a connu de près ou de loin les événements rapportés. De la même façon que les auteurs italiens continuent à croire en l'universalité de l'écrivain capable de parler à tous et au nom de tous<sup>1956</sup>, ils envisagent le public comme une totalité, les lecteurs des classes populaires relevant de ce « peuple » avec lequel les écrivains se sentent en communication immédiate<sup>1957</sup>.

Ce phénomène, que nous avons déjà largement traité dans la première partie de ce travail, nous semble pouvoir expliquer l'absence de réflexion menée par les écrivains engagés italiens sur la question de la lecture et nous permettre d'établir un lien étroit entre la dimension idéologique de l'engagement, son ancrage dans une réflexion de type sociologique attentive au statut social de l'écrivain et du lecteur, et la théorisation de la lecture. En effet, si Sartre construit en partie sa théorie de la lecture à partir de l'observation de la condition sociale déchirée de l'écrivain, voué à écrire contre son public réel et pour son public virtuel, la démarche de Camus et des auteurs italiens est fort différente : l'auteur de *La Peste*, qui s'en tient à une conception essentialiste de l'homme, en vertu de laquelle celui-ci se définit par des valeurs morales et non des caractères économiques et sociaux, et les écrivains italiens (surtout

---

<sup>1953</sup> En 1977, Sartre déclarait en effet ceci : « Il faut commencer par voir le rapport au public avant la guerre, quand j'ai commencé à écrire et que j'ai écrit *La Nausée*. Ce rapport était quand même un rapport élitiste, c'est un rapport avec quelques privilégiés, un nombre restreint, mettons 5000 personnes, 10000 personnes, qui pouvaient faire le succès d'un livre » (dans A. Astruc et M. Contat, *Sartre* [Paris : Gallimard, 1977, p. 79] cité dans B. Denis, « Genre, public, liberté », art. cit., p. 153).

<sup>1954</sup> B. Denis, « Genre, public, liberté », art. cit., p. 157.

<sup>1955</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op.cit.*, p. 265.

<sup>1956</sup> Rappelons cependant que Calvino, dont on a signalé le souci de rendre compte du malaise de l'intellectuel amené à se battre, durant la Résistance, aux côtés des classes populaires, fait exception. Nous renvoyons sur ce sujet à la p. 145 de notre travail.

<sup>1957</sup> C. Pavese, « Le communisme et les intellectuels » [inédit, avril 1946] : « Ce sont les fascistes qui vont vers le peuple. Ou les maîtres. Et "aller vers lui", cela veut dire le travestir, en faire un objet de nos goûts et de nos condescendances. Ce n'est pas ça, la liberté. On ne va pas "vers le peuple". On *est* peuple » (dans C. Pavese, *Littérature et société*. Trad. de l'italien par G. de Van. Paris : Gallimard, « Arcades », 1999, p. 60).

Vittorini et Pratolini), qui reconduisent la conception héritée des Lumières et du Romantisme de l'intellectuel universel au-dessus des classes, n'associent pas leur réflexion sur l'engagement à une théorie de la lecture.

### 1.3 La mise en situation programmée du lecteur

#### 1.3.1 Le lecteur-lisant du roman engagé<sup>1958</sup>

S'il est évident que chaque lecteur réagit différemment aux œuvres, en fonction de sa sensibilité, de ses préférences littéraires, idéologiques et morales, de ses aptitudes intellectuelles et de son bagage culturel, il est en même temps impossible, sous peine de dissoudre la réflexion théorique dans un empirisme et un relativisme absolus, de proposer une étude au cas par cas des lectures individuelles des œuvres. Aussi comprendrons-nous, à l'instar de certains théoriciens de la lecture – notamment M. Picard et V. Jouve – la notion de « lecture réelle » comme la mise en œuvre de processus cognitifs et affectifs que l'on peut supposer présents chez tout lecteur, du moins si l'on accepte l'hypothèse de constantes psychiques transindividuelles et transhistoriques.

Soulignant, dans *L'Effet-personnage dans le roman*, la parenté entre la lecture et ce que Freud appelle le « rêve diurne » ou la « rêverie éveillée<sup>1959</sup> », V. Jouve met l'accent sur la complexité de l'activité lectrice :

Le lecteur, se plaçant instinctivement<sup>1960</sup> dans une situation de compromis entre veille et sommeil, accepte l'emprise de représentations que, dans d'autres circonstances, il ne tolérerait pas. Dans un vocabulaire psychanalytique, on dira que l'état de lecture, bien qu'originellement secondaire, laisse émerger le processus primaire<sup>1961</sup> dans une proportion inhabituellement élevée pour un homme éveillé.

---

<sup>1958</sup> En commençant notre étude par l'analyse du lisant, nous ne suivons pas l'ordre de V. Jouve qui, lui, commence par le lectant. Il nous a semblé plus logique de nous intéresser en premier lieu à la part du lecteur qui est explicitement convoquée par le théoricien de l'engagement, Sartre, comme nous le verrons dans les pages suivantes.

<sup>1959</sup> S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, cité dans V. Jouve, *L'Effet-personnage...*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>1960</sup> Nous reproduisons la note de V. Jouve, *ibid.*, p. 80 : « Cet *instinct* est le résultat d'une pratique historique de la lecture, institutionnalisée comme *divertissement*. »

<sup>1961</sup> *Ibid* : « Alors que le processus secondaire relève du système conscient, le processus primaire renvoie, lui, à l'inconscient. »

Cette oscillation du sujet lisant entre la force hallucinatoire des représentations imaginaires et la distanciation imposée par la partie du « moi » demeurée consciente explique la complexité de l'activité créatrice. Le lecteur, loin d'être un sujet stable et unifié, passe, sans cesse, au fil du roman, d'une position de lecture à l'autre<sup>1962</sup>.

V. Jouve propose alors de reprendre, en lui apportant toutefois des modifications importantes, la typologie des niveaux de lecture présentée par M. Picard dans *La Lecture comme jeu* : le lecteur, pris comme concept, est divisé par ce dernier en « liseur » (part du sujet qui, tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur) ; « lu » (inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmiques du texte) ; et « lectant » (instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre)<sup>1963</sup>. V. Jouve estime que si l'existence du liseur est incontestable, le concept est cependant peu opératoire pour une analyse strictement textuelle et propose un terme moyen entre l'attitude distanciée (le lectant) et l'investissement fantasmatique absolu (le lu) : le lisant. Ce dernier renverrait alors à cette part du lecteur piégée par l'illusion référentielle qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant :

Notre tripartition : *lectant, lisant, lu* repose sur la structure complexe du crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque. Le lecteur est toujours, plus ou moins confusément, partagé entre trois attitudes de croyance : il sait qu'il a affaire à un monde imaginaire ; il fait semblant de croire ce monde réel ; il croit effectivement ce monde réel à un niveau dont il n'a pas conscience. Ces régimes de croyance, distingués pour les besoins de l'analyse, sont imbriqués les uns dans les autres au cours de la lecture : ils se superposent et se chevauchent dans tout roman, même si, selon les textes, l'un est privilégié par rapport aux autres. Dans tous les cas, c'est la curiosité qui fonde le désir de lire, curiosité intellectuelle, affective ou pulsionnelle<sup>1964</sup>.

Soulignons le fait que, si les trois modes de lecture proposés par V. Jouve sont sollicités par tout type de texte, un ou deux sont toujours privilégiés par rapport aux autres. C'est alors le concept jacobsonien de « dominante » – à l'origine inscrit dans une perspective linguistique, où la dominante concerne les fonctions du langage – qui est convoqué par l'auteur pour préciser la nature et la légitimité d'un tel privilège : « la dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et *transforme* les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohérence de la structure<sup>1965</sup> ».

---

<sup>1962</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>1963</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1964</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1965</sup> R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, cité dans V. Jouve, *op.cit.*, p. 171.

La question se pose alors de voir quel mode de lecture – celui du lisant, du lectant ou du lu – domine dans les romans engagés et par quels moyens il s'impose. Commençons par analyser le rôle du lisant que semble convoquer explicitement Sartre quand il décrit le roman de situation auquel travaille l'écrivain qui a fait la découverte de son historicité dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

Nous ne voulions pas délecter notre public de sa supériorité sur un monde mort et nous souhaitons le prendre à la gorge : que chaque personnage soit un piège, que le lecteur y soit attrapé et qu'il soit jeté d'une conscience dans une autre, comme d'un univers absolu et irrémédiable à un autre univers absolu et irrémédiable, qu'il soit incertain de l'incertitude même des héros, inquiet de leur inquiétude, débordé par leur présent, pliant sous le poids de leur avenir, investi par leurs perceptions et par leurs sentiments comme par des falaises insurmontables [...]<sup>1966</sup>.

La lecture apparaît ici comme un « piège » qui enfermerait le lecteur dans le monde du texte et l'on peut sans doute rapprocher cette expression de celle employée par V. Jouve quand il définit le lisant comme cette part du lecteur « piégée par l'illusion référentielle<sup>1967</sup> ». On notera également le vocabulaire particulièrement violent et agressif de Sartre – « le prendre à la gorge », « attrapé », « jeté », « pliant sous le poids »... – qui suggère que l'entreprise de réconciliation envisagée par l'auteur entre l'écrivain et son public est bien un rapport de forces, et de forces inégales, où le second, une fois engagé dans la lecture, n'est pas aussi libre que Sartre l'affirmait dans le premier chapitre de son essai. Enfin, ce passage met l'accent sur un des ressorts principaux du mode de lecture du lisant : l'identification avec les personnages.

Avant de développer cet aspect, il convient toutefois de préciser le statut de la crédulité du lisant. Comme le souligne V. Jouve, « l'illusion référentielle est fragile, limitée et temporaire » et « la créance que [le lisant] accorde au monde du texte n'a pas – et de loin – la solidité d'une foi<sup>1968</sup> ». Dans la perspective psychanalytique qui est la sienne, l'auteur de *L'Effet-personnage* avance que « le support de la crédulité du lecteur, c'est l'enfant qui a survécu dans l'adulte », renvoyant aux analyses de Charles Grivel, pour lequel les premières lectures sont la matrice des lectures ultérieures et de Marthe Robert, pour qui la créance que le lecteur accorde au monde romanesque et à ses personnages relèverait du « roman familial »

---

<sup>1966</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op.cit., p. 226.

<sup>1967</sup> V. Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 36.

<sup>1968</sup> V. Jouve, *L'Effet-personnage...*, op.cit., p. 85.



que chacun s'est forgé dans l'enfance<sup>1969</sup>. Mais V. Jouve note aussi que la notion d'un moi autre, délégué du sujet dans le monde de l'imaginaire, se retrouve dans la théorie de l'effet esthétique : le « moi fictionnel » conceptualisé par Kendall Walton<sup>1970</sup> et repris par Thomas Pavel n'est guère différent, du moins dans sa fonction, du moi narcissique ou enfantin. Défini comme représentant du lecteur dans l'univers romanesque, il est décrit ainsi par l'auteur d'*Univers de la fiction* :

Nous envoyons nos moi fictionnels reconnaître le territoire avec l'ordre de rédiger aussitôt un rapport : *ils* sont émus, non pas nous, ils ont peur de Godzilla et pleurent avec Juliette, alors que nous ne faisons que leur prêter nos corps et émotions, un peu comme dans les rites chamaniques les fidèles prêtent leurs corps aux esprits bienfaisants<sup>1971</sup>.

C'est ce moi fictionnel que V. Jouve se propose d'appeler « lisant ». Si l'étude de critique se concentre sur la réception du personnage par le lecteur – en tant que lisant, lectant et lu – rien n'empêche d'élargir ses analyses à tous les éléments du texte. On se limitera cependant dans un premier temps à analyser les rapports du lisant aux personnages, suivant en cela la leçon sartrienne qui, on l'a vu, consistait à postuler une identification du lecteur aux personnages, ou, plus précisément, à la situation des personnages<sup>1972</sup>.

On rappellera donc que V. Jouve distingue plusieurs procédés<sup>1973</sup> propres à créer l'effet d'illusion dont est victime – mais victime consentante – le lisant : tout d'abord, « l'effet de vie » qui donne l'impression au lecteur que les personnages du roman sont de véritables personnes. Cet effet s'appuie sur « l'onomatopée et ses connotations référentielles », « le lexique modal et la logique narrative » – en vertu desquels l'être romanesque est reçu à travers un vouloir, un savoir et un pouvoir qui organisent sa place, son rôle et sa progression dans le récit – et « les structures du suspense et l'autonomie », qui reposent sur l'idée que « l'imprévisibilité relative du personnage l'accrédite comme “vivant” », donnant l'illusion de

---

<sup>1969</sup> Ch. Grivel, « Les premières lectures », dans *La Lecture littéraire*, Colloque de Reims, Paris, Clancier-Guénaud, 1987 ; Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* [1972]. Paris : Gallimard, « Tel », 2002. V. Jouve développe les analyses des deux auteurs dans *L'Effet-personnage...*, *op.cit.*, p.85-87.

<sup>1970</sup> K. Walton, « Fearing fictions », *Journal of Philosophy*, n°75, 1978, p. 5-27.

<sup>1971</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction* [*op. cit.*, p. 109], cité dans V. Jouve, *L'Effet-personnage...*, *op.cit.*, p. 87.

<sup>1972</sup> Comme le souligne M. Picard, c'est toujours à un « personnage en situation » que le lecteur s'identifie (*La Lecture comme jeu*, *op.cit.*, p. 93)

<sup>1973</sup> Nous renvoyons au chapitre de *L'Effet-personnage...* intitulé « Le personnage comme personne », *op. cit.*, p. 108-149.

sa liberté<sup>1974</sup>. Le deuxième procédé propre à créer l'illusion référentielle repose sur ce que V. Jouve nomme le « système de sympathie », qui renvoie aux modalités de l'investissement affectif que le lecteur projette sur des personnages perçus comme vivants. C'est sur ce deuxième point, qui nous amènera du reste à développer certains aspects de l'illusion de vie des personnages de nos romans, que nous nous attarderons.

Partant du principe que « le savoir du lecteur porte essentiellement sur trois domaines : le faire des personnages (le déroulement de l'intrigue), l'être des personnages (l'intériorité), la distinction (culturelle et subjective) entre le "bien" et "mal" », V. Jouve retient trois codes de sympathie : le code narratif qui est « le seul à provoquer une identification au personnage », le code affectif qui n'entraîne qu'un sentiment de sympathie, au sens de « participation compréhensive aux sentiments d'autrui », et le code culturel qui « valorise ou dévalorise les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant<sup>1975</sup> ».

Le code narratif, selon V. Jouve, est fonction de la place du lecteur dans l'intrigue : « je m'identifie à qui occupe dans le texte la même fonction que moi », c'est-à-dire d'abord à « celui qui voit de la même place que moi », autrement dit le narrateur<sup>1976</sup>. C'est ce que Christian Metz nomme l'« identification lectorale primaire » ou encore « identification narratoriale<sup>1977</sup> ». Celle-ci n'est pas exclusive d'identifications ponctuelles aux personnages focalisateurs et sert à orienter les identifications secondaires aux personnages, que V. Jouve nomme « identification informationnelle », en vertu du fait que, « parmi les acteurs romanesques, le lecteur s'identifie à qui a le même savoir que lui sur le monde du récit<sup>1978</sup> ».

L'emprise du code affectif, qui provoque un sentiment de sympathie pour le personnage, est moindre, selon V. Jouve, que celle du code narratif qui conduit à l'identification. Le code affectif aurait la particularité de « jouer sur certains mécanismes du psychisme humain » et en premier lieu sur la loi en vertu de laquelle « notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive<sup>1979</sup> ». Mais il est une autre constante psychologique selon laquelle le sujet lisant un récit se place « instinctivement dans la situation qui se rapproche le plus de celle qu'il vit dans le monde

---

<sup>1974</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1975</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1976</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>1977</sup> C. Metz, *Le signifiant imaginaire (psychanalyse et cinéma)*, cité dans V. Jouve, *op. cit.*, p. 124.

<sup>1978</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1979</sup> *Ibid.*, p. 132.

réel<sup>1980</sup> ». Les deux phénomènes sont du reste liés, puisque plus on en sait sur un personnage, plus on a conscience des éventuelles ressemblances entre lui et soi-même. V. Jouve signale, en ordre décroissant d'efficacité, les techniques narratives aptes à nous mettre en contact avec la vie intérieure d'un personnage et à favoriser notre sympathie à son égard : « Le psychorécit (analyse par un narrateur omniscient des pensées du personnage) ; le monologue narrativisé (discours intérieur du personnage relayé par le narrateur sous forme de style indirect) ; le monologue rapporté (citation littérale des pensées du personnage – en général entre guillemets – dont le monologue intérieur n'est qu'une variante)<sup>1981</sup> ».

Le critique met également l'accent sur les thèmes qui, ouvrant sur l'intimité du personnage, sont propres à susciter la sympathie du lecteur : l'amour, l'enfance, le rêve et la souffrance. Il élabore enfin une typologie des personnages en fonction de leur valeur affective, du « type » jusqu'à la « personne » : le « type » est le personnage dont les qualifications (le pouvoir-faire) correspondent à sa fonction (le vouloir-faire) ; le « caractère » partage cette équivalence, mais à la différence du « type », il a l'avantage d'être « conscient » de son rôle, c'est-à-dire de sa fonction. Figure impersonnelle, il est la voix d'un groupe ; l'« individu » et la « personne » n'affichent eux qu'une redondance partielle entre fonction et qualifications et ce décalage entre le faire et l'être apparent ouvre la voie à une évolution du personnage qui dès lors s'éloigne des stéréotypes. L'« individu », moins « réfléchi » dans son savoir-faire, est plus éloigné du lecteur que la « personne », « consciente de son destin »<sup>1982</sup>.

Le code culturel entre en jeu lorsque le lecteur « juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extra-textuelles<sup>1983</sup> ». Ce qui compte ici, c'est donc l'axiologie du sujet lisant. V. Jouve note que l'actualisation de celle-ci est fonction de deux critères : la proximité culturelle entre le texte et le sujet lisant ; l'absence d'une appartenance générique définie (« On est plus facilement ému par les agonies décrites dans *L'Espoir* – roman humaniste aux règles assez lâches – que par la série de meurtres qui ponctuent les aventures de Rocambole – “roman-feuilleton” fidèle aux conventions du genre<sup>1984</sup> »). Parce qu'il aurait donc besoin de conditions particulières pour fonctionner, le code culturel serait le moins efficace des trois codes de sympathie mentionnés.

---

<sup>1980</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>1981</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>1982</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

<sup>1983</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>1984</sup> *Ibid.*, p. 146.

Ces trois codes de sympathie qui unissent le lisant au personnage-personne sont soumis, selon V. Jouve, à une hiérarchie stricte, en vertu de laquelle c'est le code narratif qui domine les autres, d'abord le code affectif puis le code culturel. Mais cela n'empêche pas que, « selon la visée propre à chaque roman, ces trois codes peuvent soit se soutenir et désigner sans ambiguïté le héros du récit, soit jouer de leurs différences et susciter chez le lecteur une attitude complexe<sup>1985</sup> ».

Sans doute, le roman à thèse est-il celui qui cherche à établir une coïncidence parfaite entre code narratif, code affectif et code culturel, la transmission d'un message étant étroitement liée, comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, à son degré de redondance : le personnage qui incarne les « bonnes valeurs » est celui auquel le lisant s'identifie – c'est vers lui que convergent idéalement les trois identifications mentionnées : au narrateur, aux personnages focalisateurs, au personnage dont il partage la situation informationnelle – et celui dont il se sent le plus proche parce qu'il a accès à son intériorité. Le roman à thèse actualise en outre d'autant mieux le code culturel qu'il fait référence à des événements contemporains du lecteur, ou du moins inscrits dans un passé récent. On pourrait ajouter que le roman à thèse réserve un rôle spécifique à l'axiologie du lecteur, supposant le plus souvent, comme l'a noté S. R. Suleiman, qu'il est déjà acquis aux valeurs que prône le texte<sup>1986</sup>. On ne saurait pourtant en déduire que seul le roman à thèse effectue une coïncidence entre les trois codes. Comme le souligne V. Jouve, c'est aussi le cas de la plupart des romans écrits à la première personne, et notamment de ceux de Kafka, que l'on ne saurait pourtant ranger dans la catégorie des romans à thèse<sup>1987</sup>. Ce qui distingue le roman à thèse de n'importe quel roman, rappelons-le, c'est la présence d'un supersystème idéologique qui structure le récit à tous les niveaux. En ce sens, le code culturel, que V. Jouve considère comme le moins efficace des trois et qu'il tend à considérer comme superfétatoire, est appelé à jouer un rôle de premier plan dans le roman à thèse, non seulement parce qu'il est indissociable des codes narratif et affectif, mais encore parce qu'il les détermine.

Qu'en est-il du roman engagé, dont nous avons déjà dit, dans le premier volet de cette étude, qu'il se distinguait du roman à thèse dont il partageait pourtant certains traits ? Pour

---

<sup>1985</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>1986</sup> S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 177 : « Il se peut même que la véritable fonction du roman à thèse soit de confirmer des vérités déjà admises plutôt que de persuader ou de convertir. [...] Le secret de la persuasion par la fiction, c'est sans doute de trouver des lecteurs prêts à se laisser convaincre. Le lecteur "idéal" d'un roman à thèse, c'est quelqu'un qui n'est pas encore convaincu mais qui en est tout près. »

<sup>1987</sup> V. Jouve, *L'Effet-personnage...*, *op.cit.*, p. 147.

répondre à cette question, il convient d'examiner comment nos textes jouent des codes et à quelle combinaison de ceux-ci ils procèdent.

Commençons par *Chronique des pauvres amants*, dont nous avons dit qu'il était le texte qui présentait le plus d'affinités avec le roman à thèse. De fait, on constate une coïncidence forte entre code narratif, code affectif et code culturel. La présence constante d'un narrateur, qui de plus s'adresse à maintes reprises au narrataire, rend inévitable l'identification lectorale primaire du lecteur. C'est par lui que ce dernier a accès à l'histoire et à ses personnages et il ne sait jamais d'eux davantage que ce que le narrateur lui en dit. C'est donc cette première identification narrative qui oriente les identifications secondaires possibles, définies, selon V. Jouve, par l'homologie informationnelle. Celle-ci fonctionne à plein dans les moments forts du récit où le lecteur, suspendu à la voix du narrateur, est dans une situation d'attente semblable à celle des personnages, comme dans ce passage où la rue entière est aux aguets, durant la « Nuit de l'Apocalypse » : « La Via del Corno est toute ouïe. Si les fenêtres sont fermées, les yeux ont déserté le sommeil ; les oreilles sont à l'aguet de la moindre rumeur venant de la rue<sup>1988</sup> » (234). Mais l'identification secondaire peut aussi s'appliquer à des personnages particuliers, dont le narrateur nous dévoile l'intériorité par le biais de « psycho-récits », et s'appuie alors sur le code affectif : c'est le cas pour Ugo, par exemple, ou pour les « Anges gardiens », dont les pensées les plus intimes et l'évolution psychologique nous sont communiquées. On notera qu'il n'y pas de contradiction entre le code narratif et le code affectif, le lecteur étant amené à éprouver de la sympathie – au sens large du terme défini plus haut – pour les personnages déjà valorisés par le narrateur qui porte sur eux un regard bienveillant. Cette convergence des codes s'explique en partie par le fait que, comme nous l'avons signalé dans la troisième partie de ce travail, le narrateur pratolinien entretient lui-même un rapport affectif avec ses personnages.

Enfin, on ne s'étonnera pas de voir que le code culturel en vigueur lors de la publication du texte confirme les deux autres codes : les personnages qui font l'objet d'un traitement positif de la part du narrateur, ceux-là même auxquels le lecteur est amené à s'identifier, sont aussi ceux qui incarnent les « bonnes valeurs » aux yeux du public italien d'après-guerre : les « Cornacchiani » anti-fascistes. Néanmoins, on ne saurait négliger le fait que Maciste, le héros positif du roman, celui qui étonne par son courage, son honnêteté, sa constance et qui, dès la première heure, s'oppose aux fascistes – un héros antagonique, donc – est aussi celui qui est le moins incarné aux yeux du lecteur : c'est un homme d'action, dont

---

<sup>1988</sup> CPA, p. 268 : « *Via del Corno è tutto udito. Se le finestre sono chiuse, gli occhi hanno marinato il sonno ; le orecchie sono all'erta per ogni piccolo rumore che provenga dalla strada.* »

nous ne connaissons jamais les pensées intimes. Inversement, Osvaldo, dont l'évolution psychologique nous est retracée minutieusement peut légitimement faire l'objet d'une identification secondaire, renforcée par le code affectif. Or Osvaldo est un fasciste. Si Maciste relève, selon la typologie de V. Jouve, du « caractère », en revanche Osvaldo est un « individu<sup>1989</sup> », c'est-à-dire que sa densité affective est plus forte. Cette discrète mais significative discordance entre le code culturel et les deux autres codes peut se lire comme une preuve supplémentaire de l'écart qui sépare le roman pratolinien du roman à thèse : la sympathie du lecteur va à plusieurs personnages, y compris à ceux que le code culturel devrait amener à blâmer.

Dans *Les Hommes et les autres*, le code narratif se dédouble : si c'est l'identification narratoriale qui domine dans la série en italique, en revanche c'est l'identification secondaire à N2 qui l'emporte dans les chapitres en caractères romains, sans pour autant que les identifications se contredisent, puisque le narrateur de la seconde série se présente lui-même comme le « double » de son personnage. Le code affectif renforce cette convergence, puisque l'accent est mis sur au moins trois des quatre thèmes qui, selon V. Jouve, provoquent le plus efficacement la sympathie du lecteur : l'amour, l'enfance et la souffrance. On pourrait même associer les passages où N2 demande au narrateur de lui donner un moment de son enfance (imaginaire) avec Berthe à la forme du rêve. Le code culturel confirme la prédilection du lecteur pour N2, qui est un partisan. Inversement, les nazis et les fascistes ne se prêtent à aucune identification et ne suscitent aucun investissement affectif : ils n'ont presque jamais de noms – ce qui interdit l'« illusion de vie » – et jamais leurs sentiments ne nous sont dévoilés : si l'on connaît de N2, du narrateur ou de Berthe les sentiments les plus intimes (ce sont des « personnes ») des compagnons de N2 quelques données personnelles (ce sont alors des « caractères », sauf pour Gracchus, qui relèverait davantage de « l'individu »), en revanche les ennemis ne sont que des « types », dont les qualifications n'excèdent pas la fonction.

Néanmoins, là encore, le code culturel est le lieu, non pas d'une contradiction, mais d'une discordance au sein du système de sympathie de l'œuvre : en effet, le héros, N2, est un partisan ambivalent, torturé, tout se passant comme si le personnage le plus « sympathique » du roman était celui qui correspondait le moins au héros positif qu'on attendrait dans un roman militant.

---

<sup>1989</sup> Osvaldo n'a pas la conscience de sa situation, ce qui l'empêche d'être une « personne ».

*La Peste* présente un cas particulier où l'identification narrative coïncide, *in fine*, avec l'identification secondaire, lorsque Rieux dévoile qu'il est l'auteur de la chronique. Se voit ainsi renforcée l'importance de ce personnage et du message de résistance et de solidarité dont il est porteur, à la fois en tant qu'acteur et narrateur du récit. Cette idée de solidarité se traduit également sur le plan des identifications secondaires aux protagonistes du récit, qui sont tous des « personnes » : s'il se sent sans doute plus proche de Rieux en vertu de l'identification narrative, le lecteur connaît également le passé, les sentiments, les aspirations et angoisses de Rambert, Grand ou Tarrou. On pourrait ajouter que ces derniers, à leur tour, ne sont que les représentants d'une communauté plus large (les prisonniers de la peste) et que les sentiments qui leur sont attribués, précisément ceux qui visent à susciter la sympathie du lecteur, l'amour et la souffrance, sont partagés par tous.

Tout se passe donc comme si l'œuvre organisait le système de sympathie autour d'une collectivité, et telle est, du reste, l'intention du chroniqueur Rieux, qui s'est bien gardé d'attirer sur lui plus que sur un autre l'attention – et l'affection – du lecteur en exprimant des pensées ou des émotions strictement personnelles : « Pour être un témoin fidèle, il devait rapporter surtout les actes, les documents et les rumeurs. Mais ce que, personnellement, il avait à dire, son attente, ses épreuves, il devait les taire » (273-274). Là encore, le rapport entre les deux codes narratif et affectif et celui culturel peut poser problème : si l'on s'en tient à une lecture littérale du roman, la valorisation des protagonistes combattant un fléau meurtrier est incontestable. Si l'on en fait une lecture symbolique, où la peste serait la métaphore du nazisme, on peut conclure de l'indétermination de l'adversaire – qui est une abstraction – une généralisation de la lutte de Rieux et de ses compagnons, anhistorique et a-idéologique. Ce que reprochait Barthes à Camus, c'était peut-être précisément d'avoir suscité un phénomène de sympathie chez le lecteur à partir de thèmes universels – l'amour, la souffrance – qui auraient, pour reprendre les termes de V. Jouve, « neutralisé » son axiologie au lieu de l'« actualiser<sup>1990</sup> ».

*Le Sentier des nids d'araignée*, à l'instar de *Les Hommes et les autres*, favorise un dédoublement de l'identification au niveau du code narratif. Sans doute, l'identification narrative domine-t-elle, même si le narrateur ne se met jamais en scène et délègue souvent son point de vue aux personnages focalisateurs. Or cette identification narrative semble singulièrement neutre sur le plan axiologique, le narrateur se gardant bien, contrairement au

---

<sup>1990</sup> V. Jouve, *L'Effet-personnage...*, *op.cit.*, p. 147.

narrateur pratolinien ou vittorinien, de juger ses personnages. En revanche, la question axiologique (le code culturel) est activé dès lors que l'on s'intéresse aux identifications secondaires, favorisées par la focalisation interne sur deux personnages idéologiquement très différents : Pino, qui précisément se situe, comme nous l'avons indiqué, sur un plan infra-idéologique, et Kim, qui, au contraire, se charge de donner une perspective idéologique au récit.

Il est à noter que le code affectif est mobilisé de la même façon pour relier affectivement le lecteur à chacun des deux personnages, qui sont du reste les deux seuls « individus » ou « personnes » du roman<sup>1991</sup> : leur sont en effet associés les thèmes de l'amour (de l'amitié dans le cas de Pino, en quête d'un ami à qui montrer les nids d'araignée) de l'enfance (Kim est aussi une figure de petit garçon abandonné dans les bois) de la souffrance (l'un comme l'autre sont des orphelins, au sens propre et figuré, voués à la solitude et l'incompréhension<sup>1992</sup>) et du rêve (les jeux de Pino convoquent un monde imaginaire, onirique, et Kim se reproche de « rêver comme [il] le faisai[t] quand il était enfant<sup>1993</sup> »). Si le narrateur se livre le plus souvent au « psycho-récit » pour rendre compte des pensées de Pino, c'est en revanche le monologue rapporté qui domine dans le chapitre IX, où Kim, seul dans la forêt, se livre à une réflexion existentielle et idéologique. Cette différence de traitement est révélatrice du degré de conscience atteint par le second, capable, contrairement à Pino, de formuler sa pensée. Mais elle est peut-être aussi révélatrice du caractère « forcé » de la perspective idéologique imposée par le monologue intérieur de Kim, comme si, en la mettant à distance comme une citation, entre guillemets, le narrateur ne pouvait (voulait ?) se l'approprier aussi facilement que les rêveries du jeune garçon et qu'il communiquait ainsi au lecteur le sentiment de cette distance qui a peut-être valeur de distanciation. On notera cependant que la perspective antifasciste est confortée par les deux codes narratif et culturel, dans la mesure où, en l'absence de toute détermination d'un personnage ennemi, l'identification du lecteur à un personnage négatif est impossible. Même Pelle, le jeune partisan devenu traître, la seule figure d'ennemi incarnée, se dérobe à ces phénomènes de sympathie en vertu de l'identification ponctuelle au personnage focalisateur qu'est Pino, qui se méfie de lui.

---

<sup>1991</sup> Kim, parce qu'il est conscient de son destin, est une « personne ». Ce qui n'est pas le cas de Pino, qui reste au niveau de « l'individu ».

<sup>1992</sup> Kim est orphelin de sa classe d'origine, et incompris de Ferreira, son père d'adoption.

<sup>1993</sup> *SNA*, p. 168 ; *SNR*, p. 119 : « *fantasticare come facevo da bambino* ».



C'est sans doute *Le Sursis* qui exploite le plus efficacement les ressources des codes narratif et affectif pour favoriser l'identification du lecteur aux personnages. La technique du simultanésisme orchestrée par un « monteur » invisible et la mise en œuvre du « réalisme subjectif » qui privilégie la focalisation interne – ou plus exactement les multiples focalisations internes – rendent en effet extrêmement difficile l'identification au narrateur, proprement insituable. Il n'empêche que cette identification narrative, moins consciente sans doute chez le lecteur de Sartre que chez celui de Pratolini ou Vittorini, est cependant comme dans n'importe quel texte « le moteur de la lecture<sup>1994</sup> » et qu'elle joue un rôle important, notamment lorsque le passage d'une conscience à l'autre se construit sur des analogies qui ne sont pas purement formelles, mais qui délivrent un sens axiologique, sollicitant alors le code culturel du lecteur.

Les identifications ponctuelles aux personnages focalisateurs sont multiples dans le roman sartrien, et leur nombre et la rapidité de leur succession sont sans aucun doute à l'origine de ce sentiment d'étourdissement, de vertige, dont peut être saisi le lecteur, véritablement « jeté » d'une conscience à l'autre. Si Sartre, refusant le point de vue de Dieu sur ses personnages, s'interdit tout psycho-récit, en revanche il recourt abondamment au monologue intérieur. Certains personnages sont ainsi mieux connus et donc plus sympathiques au lecteur que d'autres : Mathieu est sans doute le personnage auquel le lecteur est le plus attaché, puisqu'il était déjà le héros de *L'Âge de raison* et que, en parallèle des événements historiques de la semaine de septembre 1938, le lecteur suit, perdu au milieu de la foule, l'itinéraire singulier de Mathieu et partage son inquiétude et ses incertitudes. On ajoutera que Mathieu doit aussi sa position privilégiée dans la narration en vertu du code culturel qui fait de lui le personnage vraisemblablement le plus proche du lecteur du *Sursis* de l'époque : un homme de classe moyenne, cultivé, et qui s'est senti dépassé par les événements. Contrairement aux autres romans, le code culturel convoqué laisse peu de place à l'idéologie, dans la mesure où le conflit dont il est ici question n'oppose pas un camp à l'autre mais les hommes, tous ensemble, à l'histoire qui aliène et pétrifie.

Au terme de cette analyse du système de sympathie mis en œuvre dans les romans engagés, plusieurs éléments sont à retenir : tout d'abord, on constate une tendance récurrente

---

<sup>1994</sup>V. Jouve, *L'Effet-personnage...*, *op.cit.*, p. 128 : « Si l'identification narrative est le moteur de la lecture, elle est cependant le plus souvent inconsciente [...] La voix du récit – surtout lorsqu'il s'énonce à la troisième personne – se donne moins comme un personnage que comme une instance anonyme. Ce n'est qu'après coup, une fois le livre refermé, que le souvenir de la lecture met en évidence une figure : pour le sujet plongé dans la lecture, les « vrais » personnages, les seuls à reposer sur un effet de réel conséquent, relèvent du *représenté* et non du *représentant*. »

à élargir le système de l'individu au collectif : c'est vers une génération (Sartre), une ville (Camus), un quartier (Pratolini) ou un groupe (Vittorini) que tendent l'identification et l'affection du lecteur-lisant. Mais ce mouvement de généralisation est indissociable d'une tendance apparemment contraire, qui consiste à faire des personnages de véritables « personnes » : il s'agit alors des protagonistes du récit, ceux qui réunissent en eux les éléments propres à susciter la sympathie du lecteur. Ce trait nous semble propre au roman engagé, dont l'un des enjeux principaux, comme on l'a vu, est de représenter le choc entre l'individu et l'histoire. On notera également que la coïncidence entre les trois codes n'est jamais totale dans les textes et que c'est toujours le code culturel, celui qui renvoie à l'axiologie du lecteur, qui provoque la discordance : les personnages valorisés par les codes narratif et affectif ne sont pas forcément ceux qui le sont sur un plan idéologique. Plus précisément, les romans mettent l'accent sur la frontière entre code culturel – au sens large, celui des valeurs d'une société – et code idéologique, établissant une distinction que V. Jouve ne mentionne pas dans ses analyses. Si sur le plan des valeurs – le courage, l'honnêteté, la générosité, la solidarité, la liberté... – les personnages positifs sont les mêmes que ceux vers lesquels les deux premiers codes avaient orienté le lecteur, en revanche, sur le plan idéologique, la contestation est possible, et du reste elle l'a souvent été.

Ce que nous avons suggéré sur le plan de la poétique de l'auteur se trouve ainsi confirmé sur le plan de la réception du lecteur, les analyses menées dans le cadre du « pôle esthétique » renforçant celles relevant du « pôle artistique » : le roman engagé problématise les enjeux idéologiques dont il est porteur. Mais ce que nous aura appris de nouveau cette étude, c'est que cette problématisation est effectivement communiquée au lecteur dès le niveau de lecture du lisant qui se caractérise par une « vigilance restreinte » et « une suspension du rôle d'acteur au profit de celui de récepteur »<sup>1995</sup> : autrement dit, un niveau de lecture qui ne sollicite pas la faculté critique. Il convient donc d'examiner comment, dès lors que les textes sollicitent le lecteur qui, lui, déploie une telle faculté, cette problématisation se formule et se confirme.

---

<sup>1995</sup> V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman...*, *op.cit.*, p. 88.

### 1.3.2 Le lecteur-lectant du roman engagé

Le lectant est défini par V. Jouve comme celui qui « ne perd jamais de vue que le tout texte, romanesque ou non, est d’abord une construction<sup>1996</sup> ». Il ajoute que, « toute construction supposant un architecte, le lectant appréhende le roman par rapport à un “auteur”<sup>1997</sup> ». Cette indication n’est pas indifférente dès lors que l’on traite du roman engagé qui se définit entre autres par la « présence totale de l’écrivain à l’écriture ». On n’oubliera pas non plus que cette figure d’auteur est souvent incarnée pour le lecteur, et notamment pour le premier public des œuvres, qui connaît, dans leurs grands traits, la biographie et les positions politiques et idéologiques de Sartre, Camus, Calvino, Vittorini et Pratolini, à une époque qui a donné à l’engagement, au-delà de la littérature, de multiples possibilités de manifestations : engagement dans la Résistance, dans la presse clandestine, etc. L’auteur, dont l’image guide la relation du lectant au texte, peut être perçu de deux façons. Il est « aussi bien l’instance narrative qui préside à la construction de l’œuvre que l’instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s’efforce de transmettre un “message”<sup>1998</sup> ». Le lectant peut ainsi être dédoublé en « un lectant jouant (qui s’essaye à deviner la stratégie narrative du romancier) et un lectant interprétant (qui vise à déchiffrer le sens global de l’œuvre)<sup>1999</sup> ». Le personnage peut donc être saisi soit comme un « pion narratif » dont il s’agit de prévoir les mouvements sur l’échiquier du texte, soit comme « l’indice d’un projet sémantique », provoquant dans les deux cas ce que le critique nomme un « effet-personnel », à distinguer de « l’effet-personne » qui caractérise le rapport du lisant aux personnages<sup>2000</sup>.

On remarque que, à l’exception du *Sursis*, où l’auteur s’emploie à surprendre le lecteur, les textes sont dans l’ensemble relativement prévisibles, au sens où, envisagés dans leur linéarité, ils sont porteurs d’une certaine cohérence. Ce qui n’exclut pas, bien sûr, le caractère étonnant du choix même du sujet du roman et des techniques romanesques qu’il déploie – la Résistance vue par un enfant (Calvino), une histoire de guerre et d’amour malheureux qui tend vers l’onirisme et la poésie (Vittorini), une transposition allégorique et polysémique de l’Occupation (Camus)... Mais à l’intérieur même du texte se dessine une forte cohérence, confortée par la présence, déjà signalée, de scénarios communs et

---

<sup>1996</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1997</sup> *Ibid.*

<sup>1998</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>1999</sup> *Ibid.*

<sup>2000</sup> *Ibid.*, p. 107.

intertextuels, qui permettent au lecteur « d’anticiper la suite du récit en fonction d’une idée du “vraisemblable” issue de l’expérience commune et de la pratique littéraire<sup>2001</sup> ».

Si toute œuvre, comme l’a bien montré W. Iser, comporte des lieux d’indétermination, des « blancs » – ceux voulus par l’auteur et ceux qui résultent d’une « dépragmatisation » du texte littéraire<sup>2002</sup> – il revient au lecteur de les combler. Plus ces « blancs » sont nombreux, plus l’« activité de construction » du lecteur est intense<sup>2003</sup>. W. Iser note que le roman à thèse, dont l’objectif est de persuader le lecteur du bien-fondé de la thèse défendue, est précisément celui qui cherche à limiter le plus possible les lieux d’indétermination du texte et qui sollicite donc assez peu l’activité du lecteur. La forte programmation du rôle du lecteur dans le roman à thèse suppose de recourir à tous les procédés favorisant la redondance du sens et donc l’élimination des autres sens possibles ouverts à la réflexion du lecteur.

On ne s’étonnera pas de voir que, dans nos textes, c’est celui qui se rapproche le plus du roman à thèse – *Chronique des pauvres amants* – qui présente le moins de « blancs » et qu’au contraire c’est celui qui s’en écarte le plus – *Le Sursis* – qui multiplie les lieux d’indétermination. Nous avons vu que cette différence pouvait s’expliquer par le statut du narrataire convoqué dans les textes : un étranger à la ville, mais au fait du contexte historique et idéologique de l’époque dans le roman pratolinien, un contemporain, voire un témoin – ou alors un lecteur très bien informé – des événements racontés dans le roman dans *Le Sursis*. Mais on peut penser aussi que cette distinction relève de la façon dont les deux auteurs envisagent le rôle du lecteur dans l’échange littéraire : s’il est avant tout un récepteur pour Pratolini, partenaire d’un narrateur qui expose son rôle d’émetteur, il est au contraire un acteur (celui qui agit) pour Sartre, en l’absence d’un narrateur qui manifesterait – nous en restons bien au niveau de la posture du narrateur, et non de sa présence réelle, cachée – son rôle de guide. Pour le dire autrement, la multiplication des blancs participe d’une stratégie visant à maintenir le lecteur, en proie à ce « rêve diurne » qu’est la lecture, en un état d’éveil particulièrement intense.

Notre hypothèse est que le dispositif du montage employé par Sartre dans *Le Sursis* a pour vocation d’activer la part du lectant dans le lecteur, de l’orienter dans le sens de la perplexité, voire de l’angoisse, afin de l’amener à partager la situation existentielle des

---

<sup>2001</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>2002</sup> W. Iser, *L’Acte de lecture*, *op.cit.*, chap. 2, « La stimulation des actes de construction », p. 317-398. Le critique entend par « blanc » l’absence réfléchie de notation et par « dépragmatisation » la situation du texte en tant qu’il est reçu hors de son contexte d’origine.

<sup>2003</sup> *Ibid.*, p. 323.

personnages, entraînés dans la tourmente de l'histoire : autrement dit de provoquer une convergence des effets du lisant et du lectant. J.-P. Morel a bien montré, dans son analyse du montage dans *Le Sursis*, le caractère inédit du dispositif déployé par Sartre : « *Le Sursis* est multilinéaire d'un bout à l'autre, c'est-à-dire sur plus de quatre cents pages, fait en soi exceptionnel dans l'histoire du roman du XX<sup>e</sup> siècle. Et surtout il est conçu de façon à souligner la répétition et la discontinuité plutôt qu'à les atténuer, afin de surprendre constamment le lecteur<sup>2004</sup> ». Outre la présence de « bonds, inattendus et immotivés, d'une ligne d'action à une autre », on peut signaler la récurrence du procédé visant à masquer le saut sous l'apparence de la continuité, en vertu duquel le lecteur « ne s'avise de la rupture qu'avec un peu de retard<sup>2005</sup> ». C'est ce qui arrive notamment lorsque les anaphoriques ne renvoient pas aux substantifs qui les précèdent, mais à ceux qui les suivent. Nous n'en citerons qu'un exemple, celui du passage où la mention du baiser échangé par Pierre et Maud à Marrakech est suivie de celle d'un « vieillard » à « l'air furieux » qui « les regarde droit dans les yeux en fronçant ses gros sourcils ». Or le pronom « les » ne renvoie pas aux amants, mais désigne par anticipation les deux personnages qui vont être nommés après Chamberlain (62). En outre, comme le relève J.-P. Morel, Sartre change souvent de ligne d'action entre deux répliques d'un dialogue que l'on croit d'abord continu et qui se révèle en fait être le résultat de l'assemblage entre deux conversations parallèles. Ainsi de ce passage qui mêle la conversation de Maurice et Zézette à Paris, rue Royale, à celle de Milan et Anna à Pravnitz, en Tchécoslovaquie :

- C'est Godesberg, dit Maurice.
- C'est là qu'il est, Chamberlain ? demanda Zézette.
- Il paraît qu'on a envoyé des renforts de police.
- Oui, dit Milan. Deux gendarmes [...]. ( 9)

Les passages qui entrelacent plusieurs actions sont quelquefois, comme le souligne J.-P. Morel, « à la limite de l'illisibilité » : ainsi en est-il des deux derniers paragraphes du premier chapitre, où s'enchevêtrent six actions différentes, à Godesberg (Chamberlain et Hitler) Marseille (Gomez et Sarah), Pravnitz (Milan et Anna), Paris (Charles Viguière) et Berck-Plage (Jeannine et Charles). Sartre s'expose, dans ce type de passages, au risque de « l'émiettement et de l'éparpillement » et « par goût de la prouesse technique, lié à un certain

---

<sup>2004</sup> J.-P. Morel, « ‘Carrefour multiple’ : roman et montage dans *Le Sursis* », art. cit., p. 103.

<sup>2005</sup> *Ibid.*

désir de la mystification, [il] n'évite pas toujours de segmenter exagérément le récit et de désorienter le lecteur », note le critique<sup>2006</sup>.

La désorientation du lecteur n'est pas poussée aussi loin dans les autres romans étudiés : le plus souvent, les « blancs » relatifs au contexte historique sont facilement comblés par le lecteur contemporain et la narration elle-même (qu'elle soit linéaire ou qu'elle repose sur le montage parallèle-alterné<sup>2007</sup>) ne provoque guère la perplexité du lecteur « jouant ». Ou du moins pas tout le temps : on ne saurait nier en effet que certains passages de *La Peste*, *Le Sentier des nids d'araignée* ou *Les Hommes et les autres* sont volontairement elliptiques et que, dans ces passages, l'interrogation du lecteur « jouant » rejoint celle du lecteur « interprétant » qui s'interroge sur le sens qu'a voulu donner l'auteur au texte.

Il semble que les lieux d'indétermination présents dans ces trois textes se concentrent presque exclusivement dans les pages finales des romans, si l'on veut bien se rappeler l'équivoque de leurs conclusions respectives : la rencontre finale du Cousin et de Pino est-elle le signe d'une réconciliation entre le garçon, le monde et l'histoire, comme le soutient Contardo Calligaris<sup>2008</sup>, ou au contraire la confirmation de l'exclusion de Pino du monde adulte ? Si le Cousin a bien tué la sœur de Pino, comme le suggère la cohérence de ce personnage (depuis le début du récit, il est présenté comme celui auquel revient la charge d'exécuter les ennemis ou les traîtres et, en outre, il déteste les femmes), rien ne laisse entendre que Pino l'a compris. La relation entre les deux personnages reconduirait donc l'écart entre le jeune garçon et les adultes, violents et menteurs. Mais pour Emma Grimaldi, qui lit le roman calvinien dans une optique psychanalytique, il faudrait au contraire voir dans le Cousin, cet homme qui hait les femmes parce qu'il a été trahi par la sienne, un double de Pino. Dans cette perspective, le Cousin confirmerait Pino dans un isolement qu'il partage avec lui :

Pour Pino, le Cousin est vraiment, plus que jamais [à la fin du récit] une sorte de génie familial apaisant, un bon magicien, « avec sa mitraillette et son petit bonnet de laine », le seul qui, en confirmation de son identité psycho-pathologique, ne se moque pas de lui quand il l'entend parler des nids d'araignée, et qui partage pleinement, avec une curiosité étonnée, les

---

<sup>2006</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>2007</sup> On notera que cette forme de montage, binaire, est beaucoup plus « lisible » que celle proposée par Sartre, en ce qu'elle exclut le dispositif qui est souvent à la source du désarroi du lecteur sartrien : l'enchevêtrement entre plusieurs lignes d'actions.

<sup>2008</sup> C. Calligaris, *Italo Calvino* [1973]. Milano : Mursia, « Civiltà Letteraria del Novecento », 1985. Nous renvoyons aux pages consacrées au *Sentier des nids d'araignée* « Dall'esordio al 1952 : la fiaba. 1. *Il Sentiero dei nidi di ragno*, p. 7-19.

comportements voyeuristes du jeune garçon. C'est seulement dans l'espace du sentier qu'il est possible de ne pas voir raillé son secret, mais au contraire de le voir reconnu et partagé. Mais le prix d'une telle reconnaissance est l'exact contraire d'un rapport pacifié avec le monde : il consiste à se complaire, obstinément, dans le retranchement d'une intériorisation forcée, qui offre non pas un rapport de conciliation dialectique entre les deux pôles opposés (l'attachement et le détachement, la nature et l'histoire) mais plutôt un moyen d'échapper également aux deux, en refusant l'ouverture à quiconque ne serait pas le reflet spéculaire de sa propre névrose<sup>2009</sup>.

De la même façon, la fin du roman vittorinien concentre l'indétermination, tant sur le plan de la narration que sur celui de l'interprétation : pas plus qu'on ne sait si le Cousin a véritablement tué la sœur de Pino – Calvino recourt en effet à l'ellipse, qui est un « blanc » volontaire – on ne sait si N2 a eu seul l'idée d'attendre l'arrivée de Chien Noir dans sa chambre pour le tuer ou si elle lui a été soufflée par le jeune ouvrier. Au lecteur de déterminer son choix, à partir des éléments fournis par le texte : N2 qui cherche à faire parler l'ouvrier quand celui-ci dit qu'il a compris ce que le partisan voulait faire<sup>2010</sup>, le narrateur qui relaie l'interrogation du lecteur (« [N2]Le savait-il, lui, qu'il voulait faire ça<sup>2011</sup> ? ») peuvent amener ce dernier à trancher en faveur de la seconde hypothèse. Mais il semble bien plus difficile de combler les « blancs » concernant le message idéologique qu'a voulu transmettre Vittorini : doit-on condamner N2 qui soumet la lutte partisane à des enjeux personnels et ne tue Chien Noir que parce que ce geste lui fournit à la fois l'occasion de « se perdre », d'échapper à une vie qui le ronge et de mourir en héros, bref, de quitter le champ de bataille sans désertir ? Doit-on voir dans l'ouvrier des derniers chapitres la véritable figure positive du roman ? La question est d'autant plus difficile à résoudre que, comme nous l'avons signalé plus haut, la part du lisant qui est dans chaque lecteur tend largement à privilégier N2. Nous reviendrons plus loin sur cette tension entre lisant et lectant.

Enfin, *La Peste* sollicite particulièrement le lecteur interprétant : que signifie le fait que le recul de la maladie ne soit pas clairement imputable à l'action des formations sanitaires ? Doit-on en déduire que celle-ci aura été impuissante et qu'elle le restera toujours, face à un fléau destiné à renaître ? Le lecteur attentif trouvera la réponse dans le texte lui-même : l'objectif de Rieux, figure de l'auteur Camus, n'était pas de raconter des faits

---

<sup>2009</sup> Notre traduction d'E. Grimaldi, « Storia di Pin : virtualità e azione nel *Sentiero dei nidi di ragno* » [*Misure critiche*, janvier-mars 1976], cité dans A. Ponti, *Come leggere Il Sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 147 :

<sup>2010</sup> HA, p. 232 : « – Alors tu veux faire, dit l'ouvrier, ce que j'ai pensé. – Qu'as-tu donc pensé ? – Tu le sais, toi, puisque tu veux le faire. – Et si je ne le savais pas ? Dis-le. – Tuer Chien Noir. » / UN, p. 205 : « Allora vuoi fare », disse l'operaio « quello che ho pensato. » « Che cosa hai pensato ? » « Tu lo sai, se vuoi farlo. » « E se non lo sapessi ? Dillo. » « Ammazzare Cane Nero. »

<sup>2011</sup> *Ibid.*, p. 233.

héroïques, mais de montrer qu'il y a « chez les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser<sup>2012</sup> » : mettre en valeur l'homme pour ce qu'il est, ce qu'il fait et non pour le résultat de ses actions.

On notera enfin que la dimension intertextuelle des œuvres sollicite fortement le lecteur, non seulement en l'invitant à reconnaître les références des œuvres, mais encore en l'amenant à s'interroger sur leur signification : le roman engagé sartrien se construit, on l'a vu, en regard d'autres œuvres, dont il s'agit de critiquer l'axiologie ou les procédés formels. Les deux sont d'ailleurs liés pour Sartre, qui entend créer un type de récit nouveau, la « technique » venant donner forme à la « métaphysique » inédite, parce que liée à des circonstances elles-mêmes inédites, du romancier de l'historicité<sup>2013</sup>. Le fait même que l'intertextualité donne systématiquement lieu, comme on l'a vu, à une critique, est du reste à relier aux propos de Sartre qui, dans la « Présentation » des *Temps modernes* et dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, envisage le rapport de son époque au passé (et notamment au passé littéraire) en termes de rupture. Le lecteur est invité à faire ce type de rapprochement, en constatant le détournement des modèles qu'opère l'écrivain.

La référence aux contes dans le roman calvinien sollicite différemment le lecteur, en ce qu'elle correspond assez peu à l'horizon d'attente que présente un roman sur la Résistance. C'est sur ce décalage que peut s'exercer la réflexion du lecteur, tout comme sur celui que constitue la référence à Kim, le personnage de Kipling<sup>2014</sup>. Enfin, c'est sans doute dans *La Peste* que l'intertextualité démontre le mieux les liens qu'elle entretient avec le lecteur, puisque la citation de Defoe, placée en épigraphe, en plus de signifier le renvoi à l'auteur du *Journal de la peste*, invite le lecteur à s'interroger sur la dimension allégorique du récit<sup>2015</sup>.

### 1.3.3 La sollicitation du « lu »

Si le « lu » tel qu'il est défini par M. Picard recouvre une partie des phénomènes de lecture que V. Jouve range sous le concept de « lisant », auxquels vient s'ajouter la

---

<sup>2012</sup> P., p. 279.

<sup>2013</sup> J.-P. Sartre, « La temporalité chez Faulkner » [1939], *Critiques littéraires (Situations, I)*, op. cit., p. 66 : « une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. »

<sup>2014</sup> Nous renvoyons aux p. 498-499 de notre travail.

<sup>2015</sup> P : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. »



satisfaction de certaines pulsions inconscientes<sup>2016</sup>, l'auteur de *L'Effet-personnage dans le roman* limite la signification du lu au second point. Dans la perspective de V. Jouve, qui consiste à associer à chaque part de lecteur un « effet-personnage », c'est le personnage comme « prétexte » qui fait l'objet d'investissements inconscients de la part du lecteur : pour le lu, « le personnage n'est ni une marionnette, ni une personne, mais un support permettant de vivre imaginativement les désirs barrés par la vie sociale<sup>2017</sup> ».

Dans la mesure où « l'investissement [pulsionnel du lecteur] est d'autant plus intense que la distance entre sujet fictif et sujet lisant est manifeste<sup>2018</sup> », on peut penser que le roman engagé, qui cherche à « piéger » le lecteur dans l'illusion référentielle et joue sur la ressemblance entre monde de la fiction et monde du lecteur, ne sollicite que modérément la part du lu. Cela n'empêche pas que nos textes s'appuient également sur lui, ne serait-ce que parce que le voyeurisme, que V. Jouve définit, en tant que « désir de savoir ce qui se passe derrière les portes », comme « la forme canonique de la *libido sciendi* », est inhérent à la lecture romanesque<sup>2019</sup>. Dans la mesure où les romans étudiés donnent un accès particulièrement aisé et approfondi à l'intériorité des personnages, se crée une « intimité compassionnelle »<sup>2020</sup> entre lecteur et personnages qui relève bien du voyeurisme.

Cette dimension est notamment présente dans *Chronique des pauvres amants*, avec les multiples incursions du narrateur dans le secret des maisons des « Cornacchiali » : le lecteur jouit du pouvoir presque magique de s'introduire dans des lieux privés, voire interdits, comme la chambre de Madame, et le sentiment de transgression est d'autant plus fort qu'il est signifié par le texte lui-même, dans ce passage du chapitre XX où les « Cornacchiali », profitant d'un malaise de Madame, pénètrent chez celle-ci : « [Les « Cornacchiali »] étaient les esclaves qui fouillent l'alcôve du maître, la plèbe qui envahit le palais, les infidèles qui profanent le Temple<sup>2021</sup> » (335).

L'intimité compassionnelle peut se doubler d'une intimité corporelle qui rappelle l'origine de la pulsion voyeuriste telle que la définit la psychanalyse freudienne : le texte romanesque, comme la scène primitive, inviterait le lecteur à « surprendre des corps à la fois

---

<sup>2016</sup> M. Picard, *La Lecture comme jeu*, op.cit., p. 89 : « Le lu s'abandonne aux émotions suscitées dans le ça, jusqu'aux limites du fantasme. »

<sup>2017</sup> V. Jouve, *L'Effet-personnage...*, op.cit., « Le personnage comme prétexte » [p. 150-168], p. 150.

<sup>2018</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>2019</sup> *Ibid.*, note 3, p. 156.

<sup>2020</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>2021</sup> CPA, p. 398 : « Erano gli schiavi che potevano intrufolarsi nell'alcova del padrone, la suburra che invadeva la reggia, gli indefeli che profanavano il Tempio. »

présents et indifférents à notre regard<sup>2022</sup> ». On notera que tous les romans étudiés proposent une ou plusieurs scènes pouvant renvoyer à cette scène interdite : la scène d’amour entre N2 et Lorena, dans *Les Hommes et les autres*<sup>2023</sup> ; les multiples ébats qui jalonnent *Chronique des pauvres amants*, depuis l’amour tendre entre Ugo et Gesuina, jusqu’à l’amour sado-masochiste que vivent Aurora et Nesi. Dans *Le Sursis*, on relève même une transposition romanesque de la scène primitive dans le passage où le jeune Philippe, qui a échoué dans un hôtel des quartiers populaires après avoir fugué, entend Maurice et Zézette faire l’amour<sup>2024</sup>. Son erreur sera de manifester sa présence au couple, en frappant à la porte : il recevra une gifle paternelle bien sentie de la part de Maurice.

C’est évidemment *Le Sentier des nids d’araignée* qui met le plus explicitement en scène l’attitude du voyeur, par le biais du jeune Pino, qui assiste par deux fois – et cette répétition est bien le signe de l’incapacité de Pino à dépasser le stade œdipien – à la scène primitive : au début du roman, quand il observe, à travers la cloison, sa sœur et le soldat allemand<sup>2025</sup> ; à la fin, quand il assiste, non pas à l’étreinte de Giglia et de Marle, mais aux jeux de regards préliminaires. On notera aussi que Pino adopte la même attitude de voyeur à l’égard des animaux et qu’il y réagit de façon semblable, éprouvant à la fois de la curiosité et de l’horreur pour ce qu’il ne comprend pas : « Au même moment, les araignées souterraines rongent des vers ou s’accouplent, mâles et femelles, en émettant des filets de bave : elles sont aussi dégoûtantes que les hommes<sup>2026</sup> » (42). Parce que Pino est le principal personnage focalisateur du récit, le lecteur est amené à occuper en même temps que lui cette position de voyeur.

Si la *libido sciendi* du lecteur est le plus fortement sollicitée par les scènes érotiques, elle l’est également par les scènes criminelles : dans la mesure où « le voyeurisme est souvent lié à une thématique sexuelle ou morbide, c’est-à-dire aux deux formes matricielles du désir », la *libido sciendi* « débouche inéluctablement sur la *libido sentiendi* », note V. Jouve<sup>2027</sup>.

<sup>2022</sup> V. Jouve, *L’Effet-personnage...*, *op.cit.*, p. 156.

<sup>2023</sup> HA, chap. XXV, p. 42-44 / UN, chap. XXV, p. 34-36.

<sup>2024</sup> S, p. 212-219.

<sup>2025</sup> Cette scène initiale est du reste seulement présentée comme la dernière en date, SNA, p. 29 : « L’explication de toutes les choses du monde est là derrière cette cloison. Pino a passé des heures et des heures à regarder au travers depuis qu’il est tout petit, et il y a gagné d’avoir des yeux aussi perçants, aussi pointus que des têtes d’épingle. » / SNR, p. 15 : « *La spiegazione di tutte le cose del mondo è lì dietro quel tramezzo ; Pin ci ha passato ore e ore fin da bambino e ci ha fatto gli occhi come punte da spilli.* »

<sup>2026</sup> SNR, p. 24 : « *I ragni sotterranei in quel momento rodono vermi e si accoppiano i maschi con le femmine emettendo fili di bava : sono esseri schifosi come gli uomini.* »

<sup>2027</sup> V. Jouve, *op.cit.*, p. 159.

C'est encore le roman calvinien qui sollicite le plus les pulsions de sexe et de mort du lecteur, par le biais de Pino qui associe très souvent Eros et Thanatos : car si les scènes de violence sont quasi-inexistantes, en revanche la peur de la mort traverse le texte et se voit souvent associée aux thématiques érotiques. Le propre de Pino est de confondre ces deux pulsions définitoires de l'humain, l'amour et la violence, l'instinct de vie et l'instinct de mort, dans une fascination et un rejet semblables. On relèvera ainsi plusieurs passages où les thèmes érotiques sont liés à des images ou des symboles de mort : si Pino épie sa sœur au début du roman, c'est pour voler le pistolet du soldat. Son attention exacerbée au manège de Giglia et du Marle, dans le campement des partisans, suit immédiatement le passage où Pino découvre un cadavre dans le pré où les partisans viennent d'enterrer un ennemi ; enfin, pour se débarrasser de la présence encombrante du garçon, le Marle l'envoie enterrer le faucon Babeuf, ce qui terrifie Pino. Cette sollicitation des pulsions essentielles ne saurait surprendre dans ce roman qui s'associe à bien des égards au conte : en effet, non seulement la pulsion voyeuriste est souvent convoquée dans le conte enfantin – on se souvient de Boucles d'Or découvrant la maison des ours et regardant, avant d'y entrer, par la fenêtre – mais on sait aussi que ce genre s'appuie essentiellement sur le fonds archaïque des croyances, peurs ou désirs de l'homme. C'est du reste une des raisons qui ont conduit Calvino, comme on l'a vu précédemment, à convoquer ce modèle pour rendre compte d'une expérience qui fut moins politique ou idéologique qu'existentielle<sup>2028</sup>.

Sans doute, le sujet même des romans engagés invite plus que d'autres à convoquer des scènes de violence et de mort, notamment quand l'action racontée se situe pendant la guerre, comme dans *Les Hommes et les autres*. Le roman vittorinien présente à plusieurs reprises des scènes d'une violence physique et psychologique difficilement supportables, au premier rang desquelles l'épisode de Giulaj<sup>2029</sup>. Arrêté par les Allemands pour s'être

---

<sup>2028</sup> Plus précisément, on pourrait dire que tout le malaise de Pino est dû à son oscillation entre deux façons d'appréhender le monde, renvoyant à deux figures du « roman familial » tel que l'analyse M. Robert dans *Roman des origines et origines du roman* : il est à la fois l'« Enfant trouvé » des contes, celui qui a été abandonné et qui se retrouve seul face au monde, et le « Bâtard », qui a appris à différencier les sexes et qui a percé le secret des origines. Selon M. Robert, le Bâtard, ayant lié « la sexualité à la "chute" », doit « dénigrer l'objet aimé précisément en raison de son attrait (la mère tombe à l'instant même où elle est reconnue en sa qualité de femme désirable) et admirer, imiter ou mieux encore surpasser l'objet haï qu'il aspire à tuer », c'est-à-dire le père (M. Robert, *op.cit.*, p. 56). Or Pino est un être déchiré, à la fois Enfant trouvé et Bâtard : s'il manifeste ouvertement son dégoût pour les femmes – sa sœur, qui joue le rôle de la mauvaise mère, plus occupée à séduire les hommes qu'à s'occuper de son jeune frère ; Giglia, l'épouse adultère – et cherche à obtenir la reconnaissance des hommes, figures d'autorité paternelle, il reste néanmoins nostalgique, comme l'Enfant trouvé, d'un paradis perdu : celui-ci s'incarne dans le sentier des nids d'araignée, qui constitue à la fin du récit un espace sexuellement neutre, précœdipien. En effet, non seulement le souvenir de la mère aimante affleure dans les dernières pages du roman mais encore le Cousin semble conjuguer les deux figures paternelle et maternelle, indistinctes pour l'Enfant trouvé qui associe ses deux parents en une seule figure aimante et protectrice.

<sup>2029</sup> HA, p. 185-194 / UN, p. 164-172.

comporté de manière suspecte, ce vendeur ambulant de marrons est soumis par le capitaine Clemm à un interrogatoire pervers, dont le lecteur pressent la fin : l'homme sera dévoré par les chiens. La longueur de l'épisode, qui s'étale sur plusieurs chapitres, la mention des commentaires inquiets des miliciens qui assistent, incrédules, à la scène, contribuent à dramatiser la scène. Mais l'activité du lisant ne serait pas aussi intense si elle ne s'appuyait pas sur les réactions du lu qui investit le passage de ses pulsions morbides et scopiques<sup>2030</sup>. On peut cependant se demander si, réellement, le lecteur, même de façon inconsciente, peut éprouver du plaisir à satisfaire une pulsion, en l'occurrence sadique, qui lui ferait vivre la scène du côté de Clemm. Il est permis d'en douter, d'autant plus qu'il semble impossible de séparer complètement, selon nous, réactions du lu et réactions du lisant ou du lectant qui invitent le lecteur à s'associer, émotionnellement et intellectuellement, aux opposants et aux victimes du fascisme.

Notre hypothèse est que le récit lui-même cherche à orienter – voire à réduire – l'activité du lu par un effet de saturation de l'activité du lisant et du lectant. Dans cette perspective, quand bien même le lecteur trouverait inconsciemment un plaisir sadique à cette scène, le reste du récit – sur le plan de l'énoncé avec la structure antagonique et sur le plan de l'énonciation avec les commentaires du narrateur dans les chapitres en italique – viendrait donner une connotation axiologique et idéologique à l'épisode, qui en rendrait presque impossible toute jouissance : les nazis, en donnant un homme à manger aux chiens, se rangent définitivement du côté du mal, dont on peine à croire – et pourtant il le faut, dit Vittorini – qu'il appartient à l'homme. Malgré les apparences, bourreau et victime appartiennent à la même espèce.

Tout se passe donc comme si le roman vittorinien cherchait à délivrer, en même temps que des scénarios fantasmatiques qu'investit spontanément le lecteur, une grille de lecture qui limite leur portée, voire la renverse : la lecture inconsciente du lisant, parce qu'elle est confirmée par la lecture consciente du lectant, rend très difficile un investissement du lu du côté des bourreaux.

Ce n'est pas là un trait propre au roman vittorinien, les autres textes cherchant de la même façon non pas à étouffer les réactions du lu, mais à s'assurer qu'elles ne viendront pas contredire trop fortement celles du lisant et du lectant. Nous pourrions même avancer l'hypothèse selon laquelle la présence de certaines scènes propres à solliciter ce dernier non

---

<sup>2030</sup> « Scopique » est un autre terme employé par V. Jouve pour dire « voyeuriste », *op.cit.*, p. 158.

seulement ont été dans une certaine mesure voulues par l'auteur, mais qu'elles participent, le cas échéant, de sa stratégie de programmation de lecture<sup>2031</sup>.

C'est ainsi que la scène primitive vécue par Philippe visant à associer le jeune bourgeois à une figure d'immatunité et l'ouvrier à une figure paternelle, correspond assez bien à la ligne idéologique – discrète, mais présente tout de même – du roman<sup>2032</sup>. Le bain de mer que partagent Tarrou et Rieux, auquel on pourrait, bien que cela ne nous paraisse pas constituer une lecture particulièrement enrichissante de l'œuvre, une connotation homosexuelle, est explicitement donné à lire dans le sens d'une redécouverte de soi et de l'autre – de son propre corps et de celui de l'autre – ainsi que d'une réconciliation plus générale avec le monde, humain et naturel<sup>2033</sup>. Une échappée du monde de la peste, en somme, de ce fléau qui dessèche les cœurs et plonge les hommes, par le caractère répétitif et mécanique de la lutte qu'il les contraint à livrer, dans l'abstraction : « Quand ils aperçurent de loin la sentinelle de la peste, Rioux savait que Tarrou se disait, comme lui, que la maladie venait de les oublier, et qu'il fallait maintenant recommencer » (232). Ce moment de pause, cette brèche un instant ouverte dans la chape de plomb qui recouvre les prisonniers de la peste est également vécue comme une libération – temporaire – par le lecteur, à qui la chronique de la peste, détaillée, scrupuleuse, apparemment inlassable, peut communiquer un sentiment d'oppression semblable à celui que délivre le fléau lui-même. Se mêlent ainsi réactions du lisant (qui a partagé un moment d'insouciance avec les personnages) du lectant (qui aura perçu de la part de l'auteur une stratégie pour renforcer son identification aux personnages et son immersion dans l'action du récit) et éventuellement du lu (qui aura joui de cette délivrance octroyée aux personnages en investissant le passage de ses pulsions scopiques et sexuelles).

L'épisode de la mort de l'enfant convoque de la même manière les trois instances lectrices, autour d'une scène que l'on pourrait sans doute rapprocher de celle de la torture de Giulaj dans *Les Hommes et les autres* : même inquiétude du lisant qui suit les étapes de l'agonie de la victime et qui se range émotionnellement de son côté, même sollicitation des

---

<sup>2031</sup> Bien sûr, tout n'est pas explicable en termes d'intention de l'auteur : non seulement celui-ci ne peut anticiper avec certitude les réactions inconscientes du lecteur de chair et de sang, mais encore les motivations qui l'ont conduit à écrire tel ou tel épisode ne sont pas toutes conscientes pour lui-même. Ce que nous cherchons à montrer, c'est que l'auteur du roman engagé cherche, dans la limite de ses moyens, à réduire au maximum les discordances possibles entre les réactions des trois instances de lecture.

<sup>2032</sup> Le « lectant » pourrait aussi voir dans cette scène la fascination de Sartre – qui partage sans doute bien des traits avec Philippe, en particulier l'origine sociale, l'attachement à la mère et la détestation du beau-père – pour le modèle de virilité prolétaire incarnée par Maurice.

<sup>2033</sup> *P*, p. 231 : « Devant eux, la nuit était sans limites. Rieux, qui sentait sous ses doigts le visage grêlé des rochers, était plein d'un étrange bonheur. »

pulsions du lu qui assiste à une mise à mort, même réaction du lecteur qui voit dans ce passage l'argument clé de Camus dans le réquisitoire dressé contre tous ceux qui se résignent au monde tel qu'il est.

En conclusion de ces analyses consacrées aux trois instances de lecture sollicitées par les romans du premier *corpus*, quelques remarques s'imposent : tout d'abord, on notera que ces derniers sollicitent fortement le lecteur, et plus particulièrement le lecteur interprétant, sans pour autant laisser échapper au lecteur leur signification dernière. Cela est conforme au genre tel que nous l'avons défini, un genre bien plus problématique qu'assertif, qui propose un message aisément identifiable mais qui ne l'impose pas et qui ne le présente pas non plus comme univoque et définitif. Si l'effet visé est bien plus celui de « persuader » que celui de « séduire » (qui relève d'une sollicitation du lisant) ou de « tenter » (qui relève d'une sollicitation du lu), la stratégie de la persuasion mise en œuvre par le roman engagé relève, pour reprendre une expression de V. Jouve, d'une démarche « pédagogique », en ce qu'elle laisse le lecteur déduire de lui-même une vérité du texte. Cette stratégie de la persuasion par « pédagogie » s'opposerait alors à ce que l'auteur de *L'Effet-personnage dans le roman* nomme la persuasion par « intimidation », où l'activité du lecteur consiste simplement à recevoir, ou rejeter, une vérité du texte imposée avec violence<sup>2034</sup>, et que l'on peut voir à l'œuvre dans le roman à thèse.

Rappelons également que la sollicitation du lisant et, dans une moindre mesure, du lu, contribuent à orienter la lecture du lecteur et lui permettent de résoudre les interrogations auxquelles il est confronté : s'identifiant à N2, le lecteur du roman vittorinien est amené à prendre le parti de ce dernier et donc à partager les doutes de l'auteur concernant la possibilité qu'a l'histoire de répondre à l'exigence de bonheur des hommes, ainsi que sur la possibilité et l'efficacité de l'intervention directe de l'intellectuel dans l'histoire. L'identification aux hommes de 1938, plongés dans une histoire incompréhensible sur laquelle ils n'ont pas prise, est renforcée par le désarroi que peut éprouver le lecteur sartrien face à un texte éclaté, qui ne lui fournit que des points de repères généraux – dates, lieux – insuffisants pour s'orienter : les réactions du lisant, trouvant un écho dans celles du lecteur, doivent alors amener ce dernier à faire le lien entre expérience de lecture relevant de l'énonciation et expérience des

---

<sup>2034</sup> *Ibid.*, p. 207.

personnages relevant de l'énoncé et à saisir le roman comme « forme-sens », où la forme est elle-même porteuse du sens du récit.

Le trait majeur des romans engagés étudiés consisterait donc à privilégier le lecteur comme instance dominante de lecture, en s'appuyant sur les réactions des deux autres et notamment du lisant. Cette convergence a pour effet principal de placer le lecteur-lisant dans une situation analogue à celle des personnages et de favoriser la transposition du lecteur-lectant du monde de la fiction au monde réel. Notre hypothèse est que cette situation, au-delà de la spécificité de chacun des textes, est précisément une situation d'engagement : de la même façon que l'auteur place ses personnages dans une situation qui exige d'eux un choix (la conscience de la nécessité d'un choix dans *Le Sursis*, une action qui concrétise ce choix dans les autres romans) il contraint son lecteur, prisonnier du texte comme les personnages le sont d'une situation historique, à trouver par lui-même une issue. Sans doute, cette issue est-elle plus clairement définie pour le lecteur que pour les personnages : comme on l'a dit précédemment, le « message » du roman engagé ne se dérobe pas à l'activité interprétative du lecteur. Mais il n'empêche que cette issue ne lui est pas donnée aussi facilement que dans le roman à thèse et que l'engagement du lecteur dans le texte, qui répond à celui de l'écrivain dans l'œuvre, est sans doute à comprendre comme la propédeutique essentielle d'un engagement du lecteur dans le monde.

## 2. La mise en question du lecteur dans les récits contemporains

Selon E. Bouju, c'est par le « déploiement d'un horizon éthique ouvert à l'expérience de lecture » que de nombreux récits européens contemporains exprimeraient leur ambition de relever le défi de leur responsabilité à l'égard du monde. Pris au sens, sur lequel il nous faudra revenir, d'« acte de reconnaissance et d'appropriation<sup>2035</sup> », le geste de lecture serait alors indissociable du geste d'engagement de l'écrivain qui transcrit une histoire menacée d'oubli et/ou de falsification.

Il s'agit alors de voir dans quelle mesure la lecture programmée par nos œuvres et telle que sont susceptibles de le mettre en pratique les lecteurs réels se distingue de celle proposée par les romans du premier *corpus*. Sans doute serons-nous conduits à rappeler certaines des modalités propres à la transcription de l'histoire des œuvres contemporaines (l'histoire comme héritage et trace, la convocation des paradigmes de l'enquête, du récit de vie...) qui déterminent en partie les effets de réception.

Le premier axe de cette étude sera consacré à la situation d'interlocution que mettent en scène, à des degrés divers, nos récits, tout se passant comme si l'écriture contemporaine du passé convoquait nécessairement un cadre énonciatif qui valorisait le processus de transmission. Le second axe de notre étude concernera les réactions des trois instances lectorales mise au jour par V. Jouve et nous verrons qu'une place significative est attribuée à l'activité du lu, grandement sollicitée dans ces récits qui réveillent les traumatismes du passé et qui alimentent, autant qu'ils s'en nourrissent, les fantasmes d'une histoire que le temps, les discours et les récits dont elle a fait l'objet ont fortement ancrés dans la mémoire collective.

---

<sup>2035</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op.cit., p.11.



## 2.1 Des récits adressés

### 2.1.1 Les narrataires-personnages dans *Tigre en papier* et *Tristano meurt* : vie racontée et vie examinée

Le roman de Rolin est le texte de notre *corpus* où la dimension interlocutive est la plus visible et apparemment la plus simple aussi, dans la mesure où Martin raconte son passé et celui de ses compagnons d'armes à la fille d'un de ceux-ci, Marie. La jeune fille apparaît à la troisième page du livre, présentée comme « la fille de Treize » (11) avant d'être appelée par son prénom (14). Dans la mesure où elle est un personnage du roman, qui participe du cadre d'énonciation intradiégétique et qui interrompt le récit de Martin à plusieurs reprises, elle est bien un narrataire intradiégétique au sens de G. Genette et un narrataire-personnage au sens de G. Prince. Le récit de Martin est ainsi scandé par la phrase « dis-tu à la fille de Treize<sup>2036</sup> », qui revient tel un refrain dans cette rhapsodie volontairement emmêlée comme les fils d'une pelote.

La fonction première de Marie, en tant que narrataire, semble être celle de servir de point de repère, d'élément de stabilité dans une œuvre fondée, selon l'expression d'A. Castiglione, sur le principe de l'égarément, tant sur le plan formel que sur le plan de la situation d'énonciation et du contenu du récit : « l'égarément est donc à entendre ici dans tous les sens du terme. De quoi s'agit-il en effet ? Du discours désordonné que tient, à bord d'un véhicule et durant une longue nuit d'errance et de divagation, un narrateur qui semble à la recherche d'un temps perdu et enquête, ce faisant, sur une génération fourvoyée<sup>2037</sup> ». Comme nous l'avons déjà indiqué, Marie tente de replacer Martin dans le droit fil du récit : non seulement elle lui reproche de ne pas respecter les règles de la narration – « Tu ne sais pas raconter une histoire » (41) – mais encore elle lui rappelle où il en était avant de se lancer dans telle ou telle digression – « [...] tu racontais que tu écrivais un tract et que quelque chose derrière la porte... » (33). Elle aide Martin à dater son récit, en répondant aux questions de celui-ci – « Ça fait combien d'années déjà que ton père est mort ? demandes-tu à la fille de Treize » (32) – et joue donc un rôle actif, qui tend à faire d'elle l'interlocutrice de Martin, et non seulement la réceptrice de son discours. Un véritable rapport de force se noue au niveau

---

<sup>2036</sup> Nous reviendrons un peu plus loin sur le narrataire figuré par la seconde personne du singulier.

<sup>2037</sup> A. Castiglione, « “Dans les forêts de la nuit” », art. cit., p. 206.

même de la narration, Marie cherchant à imposer au récit un ordre, tandis que Martin défend sa liberté d'expression au nom d'un souci de vérité : « Mais c'est la vie qui est ainsi, Marie, cette pelote emmêlée... C'est quand tu n'y comprendras plus rien, quand tu confondras tout le monde, que tu auras une idée de comment on était, de comment était ton père, entre autres » (82).

Cet antagonisme symbolise celui existant entre deux générations, celle de Martin, acteur et narrateur de la dernière épopée révolutionnaire, et celle de Marie qui hérite du passé comme d'une histoire que les anciens transmettent aux plus jeunes. On peut bien parler d'antagonisme, dans la mesure où, de la même façon que Marie exprime sa difficulté à suivre le récit de Martin et lui reproche de ne pas savoir raconter une histoire, elle manifeste souvent son incompréhension, voire ses critiques à l'égard de ce qu'il raconte : « Mais pourquoi étiez-vous comme ça ? te demande-t-elle. Vous n'aimiez pas la vie ? » interroge Marie lorsque l'ami de son père exprime le sentiment qu'il partageait avec ses congénères de « vivre dans l'absence de ce qu'ils auraient pu être, en un lieu qui avait cessé d'être » (26). Martin, de son côté, ne cache pas sa stupéfaction, puis son mépris devant l'ignorance de la jeune fille en matière historique, politique, littéraire, ce qui suscite l'agacement de celle-ci :

Oui, Cosette, c'est le nom que ses parents lui avaient donné. Parce que certains livres, autrefois, aidaient à croire en un avenir humain. Tu ne peux pas comprendre ça, toi, dis-tu à la fille de Treize : hein ? Déjà trop loin des livres, non ? Elle te sort un bout de langue rose triangulaire, entre des lèvres que tu aimerais bien suivre du doigt, sous une narine percée d'un petit clou brillant : Fuck ! OK, elle a raison (75).

Le conflit de générations éclate à toutes les pages, entre l'ancien combattant qui, selon Marie, « commence à devenir pontifiant » et à tourner au « vieux con » (79) et la jeune fille qui commentant le récit « avec cette manière qu'ont les jeunes gens d'enfoncer en grande pompe des portes ouvertes », se voit mentalement qualifiée par Martin de « pécore qui soudain [l'] énerve » (59). Plus profondément, c'est le choc du passé et du présent qu'incarnent ces joutes verbales et, selon la perspective que nous avons développée dans la troisième partie de ce travail, le choc du régime moderne d'historicité, qui donne son dernier souffle dans les années 1970, et du présentisme. Car ce que reproche Martin à Marie, c'est bien de partager, voire d'incarner, les travers de son époque, comme le prouve l'emploi systématique du « vous » dès qu'il s'agit de fustiger la société actuelle : « il doit y avoir un rapport entre votre culte naïf du bonheur individuel, à vous autres les ultra-modernes, et le fait

que vous soyez si foutrement ignorants de ce qu'est l'histoire » (78). À ce « vous » accusateur, auquel est adressé un véritable réquisitoire, s'oppose le « nous » de la génération militante de Martin, lequel dénonce, outre l'oubli de l'histoire et le culte de l'individu, l'hypocrisie du « politiquement correct ». Ainsi, lorsque Martin évoque la « petite pègre d'aujourd'hui » des banlieues, Marie a un « haut-le-corps » : « C'est vrai tu avais oublié, c'est de son âge, elle est toute farcie de l'idéologie des bourgeois branchés, les “jeunes de cités”, dits plus simplement les “jeunes”, c'est sacré, de la pure victime [...], c'est de l'hostie consacrée, oui, l'Agnus Dei des “bobos” » (37-38).

Martin est très conscient du fossé qui existe entre lui et la nouvelle génération, et semble à certains moments s'y résigner avec amertume : « Mais je ne sais pas pourquoi je te parle de ça, de toute façon on ne se comprendra pas » (38). Et pourtant, Martin « cause toujours » (103). Cette expression est à comprendre de plusieurs façons : elle renvoie à ce que la fille de Treize, a « envie de [lui] balancer », à ce que fait effectivement Martin (« je continue de jacter ») et à ce qui pourrait être la devise de cet homme « pour qui La Cause, cette nef de fous, aura été [le] seul vrai ancrage » (245). De fait, malgré les différences d'âge, de référence, de rapport au monde et à l'histoire, malgré les interruptions de Marie, les agacements et les provocations réciproques, Martin poursuit son récit jusqu'au bout, convaincu qu'il s'agit là d'un geste de mémoire et d'hommage à l'égard des disparus (et d'un monde disparu) nécessaire.

Aussi difficile soit-elle, la transmission du passé doit s'effectuer, autant pour les morts que pour les vivants, autant pour la nouvelle génération que pour les rescapés de l'ancienne génération comme Martin. Si le rôle de Pygmalion convient particulièrement à ce dernier, comme à la plupart des personnages masculins roliniens<sup>2038</sup>, ce n'est pas l'unique raison de son désir de raconter : « Alors tu y vas de ta petite explication, parce que tu as l'âme d'un pédagogue, d'un Pygmalion, parce que tu débordes d'histoires et d'Histoire, *que tu ne sais plus très bien à qui offrir tout ça*, mais tu y vas à tâtons parce qu'à dire vrai ça fait longtemps que... » (159)<sup>2039</sup>. Martin est lourd d'un passé qu'il veut léguer à autrui, qu'il doit léguer à autrui pour ne pas le voir mourir en même temps que lui. Cette idée a été développée par Rolin lui-même dans la conférence intitulée « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », dont

---

<sup>2038</sup> On pense notamment au personnage de A., dans *Port-Soudan* et au narrateur de *Méroé*. Martin avoue d'ailleurs s'être plu à éduquer Paulina L. dans *Tigre en papier*.

<sup>2039</sup> Nous soulignons.

on soulignera d'ailleurs l'écho avec la remarque que Marie adresse à Martin (« Tu n'as pas l'air d'aimer beaucoup ton époque » [247]) :

En définitive, il me semble que ce qui est absolument contemporain pour moi en tant qu'écrivain, je veux dire ce qui constitue le territoire qu'il me revient d'explorer, c'est ce que je dois léguer, ce qui sans moi serait ne serait pas transmis : ce qui est donc, avec moi, en voie de disparition. « Une chose ou une infinité de choses meurt dans chaque agonie » écrit Borgès dans le conte intitulé *El Testigo*, « le témoin ». Et il se demande : « Qu'est-ce qui mourra avec moi quand je mourrai ? »<sup>2040</sup>

Marie est ainsi le témoin du témoin qu'est Martin : elle incarne, en même temps que les difficultés inhérentes à la transmission du passé, son unique possibilité. Martin insiste sur ce geste de délégation quand il fait de Marie son porte-parole dans l'avenir et qu'il lui confie le soin de défendre sa c/Cause : « Ne laisse pas les cyniques, meute gavée à la pub et aux sondages, ne les laisse pas nous insulter, plus tard » (46). Sans doute, Martin refuse de se plier à l'air du temps qui est celui du jeunisme à outrance – « On n'a pas à chercher à se faire aimer, on n'a pas à vous imiter, ni à vous admirer. Mais on ne veut pas vieillir, on ne veut pas voir le soleil se coucher sur nous, nos ombres s'allonger, alors on vous fait la cour, à vous, nos enfants. C'est obscène »(243). Il préfère « chercher des crosses, provoquer », « servir [sa] soupe trop salée » et « courir le risque d'être détesté » (243). Mais il reconnaît aussi à la jeunesse une indéniable qualité, celle de porter « l'indécidable », « l'énigme » de l'avenir : « ce qui m'intéresse en vous », dit-il à la fille de Treize, « c'est la profondeur du futur que vous abritez, tout l'indécidable dont vous êtes gros » (246).

Les dernières pages du livre offrent ainsi l'image d'une réconciliation de Martin avec la nouvelle génération, et peut-être, avec le temps qui, certes détruit – rappelons que le récit de Martin s'achève sur la mort de Treize qui sonne le glas, en l'occurrence la chute, de toute une époque – mais qui ouvre aussi à un horizon inconnu. Le père est mort, mais la fille est là : « Tu lui [Marie] tapotes la nuque, sous les cheveux. Tu penses que dans quelques jours ce sera le premier solstice du XXI<sup>e</sup> siècle » (268).

Il convient ici de signaler, à la suite de Sébastien Omont<sup>2041</sup>, la rupture que constitue *Tigre en papier* par rapport à la façon dont O. Rolin met en scène le temps et l'histoire dans ses autres romans et notamment *Port-Soudan* (1994) et *Méroé* (1998). L'écrivain y traitait

---

<sup>2040</sup> O. Rolin, « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », art. cit., p. 27.

<sup>2041</sup> S. Omont, « Le temps retrouvé de *Port-Soudan* à *Tigre en papier* », *La Femelle du requin*, n°20, automne 2003, p. 46-49.

déjà, par le biais de la confrontation entre un narrateur désabusé et une jeune femme « bien placée » dans son époque, le choc entre le poids de l'histoire et un contemporain attaché au présent, voire à l'instant. Dans *Port-Soudan*, A., l'ami du narrateur, fait la douloureuse expérience de l'incompatibilité du passé et du présent, en s'engageant dans une relation amoureuse avec une femme plus jeune, d'un autre âge, en quelque sorte : « Elle l'avait aimé comme quelqu'un qui venait d'un autre monde, d'un autre temps plutôt, où existait une chose, une force énorme dont elle n'avait qu'une très vague idée et qui se nommait l'histoire, [...] elle, elle était de ce temps-là où il n'y avait plus de temps, rien qu'un présent scintillant, pas de cause ni de parti philosophique ou moral, pas de drame qui fût plus affreux que la mort d'un chat persan<sup>2042</sup> ». Cette attirance des contraires ne peut durer et très vite, la jeune femme quitte le monde du narrateur, étouffant sous le poids d'une histoire – et d'un mythe de l'histoire – qu'elle n'a pas vécue et qu'elle ne comprend pas. Dans *Méroé*, le narrateur enregistre l'échec qui condamne toute tentative de ressusciter le présent : s'il cherche vainement à actualiser à travers une jeune femme prénommée Dune le souvenir de l'amante perdue, Alfa (l'origine), l'archéologue Vollender, lui, échoue dans sa tentative de sauver le passé par le biais de la transmission. Else, la jeune femme destinée à remplacer la fille morte de Vollender pour accompagner celui-ci dans ses recherches et recueillir le fruit de son travail, périt sous une dune avec les fresques du Jugement dernier découvertes par l'archéologue. Rien de tel dans *Tigre en papier*, comme le souligne S. Omont :

Il n'y a plus de rapport amoureux, il n'y a plus de tentative d'enseignement, il n'y a plus de désir voué à l'échec d'attacher le présent à la chaîne du passé, de réinjecter l'histoire et la Littérature dans un présent "frivole, instantané, narcissique", il n'y a qu'une transmission qui se fait librement : à la fin, la jeune fille connaît l'histoire de son père mort. Le narrateur la lui a transmise sans exigence, sans attente. Au contraire de Vollender, il a accepté de se défaire de ce passé, de l'abandonner, d'ignorer ce qui en sera fait<sup>2043</sup>.

Sans doute convient-il de préciser certains points de cette citation : s'il est vrai que Martin et Marie n'entretiennent aucune relation amoureuse, on notera tout de même que le thème du désir est très présent. Martin est sensible au charme de la jeune fille et prêt à y succomber :

Cette façon un peu apprise qu'elle a de balancer ses jambes nouées, assise en petite jupe noire sur le bord du billard... Rien de plus beau, en général, dans le vaste univers, que ce dessin (pas même celui des lèvres) : lignes pleines,

---

<sup>2042</sup> O. Rolin, *Port-Soudan*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 1994, p. 96.

<sup>2043</sup> S. Omont, art. cit., p. 48.

tendues, lisses, de la chair sous le bord de la jupe, creusées soudain autour du galet luisant du genou, puis s'évasant, une jambe croisée sur l'autre, se resserrant de nouveau aux chevilles, et tous les glissements de la lumière sur ces formes fatales, ces fuselages, qui insultent les mots... Envie furieuse d'y plonger la main... (58)

Mais – et c'est là toute la différence avec les autres romans – le narrateur résiste à la tentation, se reprenant immédiatement : « Eh, attention ! Pas touche ! C'est la fille de Treize, ton ami mort, mort et enterré ! Depuis une paye... » (58). Au-delà de la peur de commettre un geste incestueux, comme le suggère la référence à Treize, l'« ami éternel », le double de Martin, il semble que ce soit une prise de conscience du temps – du temps écoulé et donc de l'ordre des générations – qui empêche Martin d'agir. Il ne croit pas, ou plus, comme A., à la possibilité de nier le temps, de faire cohabiter, au sein d'une relation amoureuse et physique, la génération des pères et celle des filles. Il n'est plus celui qu'il était à l'époque de la Cause, celui qui n'avait pas voulu avoir d'enfants « dans le dessein insensé d'échapper au temps, à tout ce qui était de l'ordre de la succession : génération, corruption » (244).

Refuser d'aimer Marie, c'est donc accepter de voir en elle une fille, c'est-à-dire accepter l'écoulement du temps. C'est aussi accepter l'idée de sa propre mort, de sa disparition, comme le suggère les dernières lignes du roman : « Tu penses que dans quelques jours ce sera le premier solstice du XXI<sup>e</sup> siècle. Et après. Après, rien. On s'en va, vous en faites pas » (267). Ce congé pris par les personnages (« on s'en va »), adressé aux lecteurs (« vous »), peut aussi se comprendre comme un adieu de la génération du « nous » aux contemporains, désormais confrontés à un avenir qui n'appartient qu'à eux, et qu'il s'agit de ne pas étouffer, de ne pas tuer, comme l'avait fait le narrateur de *Méroé* pour Alfa<sup>2044</sup>, avec le souvenir de ce qui n'est plus. C'est cette conscience de la place de chacun dans le temps de la succession, la capacité retrouvée de découper le temps en passé, présent, avenir, qui rend la transmission possible. « L'avenir radieux, les lendemains qui chantent se sont enfuis. Mais on peut encore maintenir le monde en insérant son histoire dans le temps cyclique. À force de solstices, on arrive au XXI<sup>e</sup> siècle. Le passé ne conditionne plus l'avenir, il le permet juste », note avec justesse S. Omont.

Enfin, on pourrait ajouter que la transmission réussie n'est pas seulement le signe d'une communication effective entre les générations, mais qu'elle est aussi un moyen, pour le

---

<sup>2044</sup> O. Rolin, *Méroé. op. cit.*, p. 115 : « Comme j'avais dû barber Alfa avec mes légendes à moi, les soldats de l'An II, Marceau et l'armée de Sambre-et-Meuse [...]. J'avais voulu la tuer, sans doute, avec mes vésanies révolutionnaires et martiales, alors qu'elle ne rêvait que de ce nouveau monde virtuel et ludique d'où l'Histoire avait été chassée avec le réel. »

narrateur, de se réconcilier avec lui-même. On ne saurait oublier en effet que le récit de Martin ne s'adresse pas uniquement à Marie, mais aussi à un autre narrataire, qui est le narrateur lui-même. C'est d'ailleurs le « tu », cet autre « je », qui apparaît le premier dans le texte – « Émeraude, tu aimes ce nom, va savoir pourquoi » (9) – tout se passant comme si Martin parlait autant à Marie qu'à lui-même, saisissant l'occasion de raconter sa vie pour « l'examiner » dans une perspective qui n'est sans doute pas éloignée de celle de la célèbre maxime de *l'Apologie* de Socrate : « Seule une vie examinée vaut d'être vécue ». Comme le souligne Myriam Revault d'Allones, « le “tu” est la vraie personne du dialogue silencieux entre moi et moi-même, du deux-en-un socratique : c'est bien ce que nous appelons “la pensée”. C'est la vie examinée qui permet de n'être pas en contradiction mais en conformité avec soi, de savoir vivre avec soi-même sans reniement<sup>2045</sup> ».

C'est par ce double dialogue avec soi-même et avec l'autre, avec son propre passé et un présent renié mais gros d'un futur inconnu, que Martin semble trouver une place dans son époque, se réconcilier avec lui-même et avec le monde. Les deux narrataires du roman sont donc bien plus que des récepteurs du discours de la mémoire ou de simples figures formelles destinées à empêcher le récit de la vie de Martin – et de son auteur – de verser dans l'autobiographie ou l'autofiction à clés : ils sont la condition même du récit, ce qui rend possible sa naissance et lui donne sa valeur, tant il est vrai que « c'est par la narration qu'une vie se délie, se délivre sans se renier<sup>2046</sup> ».

En racontant sa vie à Marie, Martin s'expose au jugement de l'autre et d'un temps autre. Mais au cours de cette opération de transmission à celle qui pourrait être sa fille, c'est avec lui-même que Martin règle ses comptes, c'est lui-même qu'il objective, avec le recul qu'aurait précisément un père pour juger son fils : « En fin de compte, dis-tu à la fille de Treize, j'ai été mon propre fils, ce qui est ridicule. Et si au moins je m'entendais bien avec lui... Mais non, qu'il aille au diable. Oh, oui, qu'il disparaisse, ce con ! Je le déshérite ! » (246). Cette scission du « je », manifeste à la fin du récit, peut paradoxalement être comprise comme le signe d'une unité retrouvée, Martin acceptant enfin de regarder celui qu'il a été comme un jeune homme, appartenant donc à une époque passée de sa vie, et congédiant enfin cette figure unifiée et atemporelle de lui-même qui ne serait pas soumise aux lois de la corruption et de la succession. Si l'on ne peut être le fils de soi-même, il faut bien qu'un autre prenne la place du fils ou de la fille : c'est ainsi que s'explique, pour nous, le fait que le « tu » ne soit pas le seul narrataire du récit. Marie est bien cette figure d'altérité et de

---

<sup>2045</sup> M. Revault d'Allones, « Olivier Rolin. L'histoire sauvée », *Esprit*, octobre 2002, n° 288 [p. 35-42], p. 40.

<sup>2046</sup> *Ibid.*

commencement absolu – elle est femme, jeune, orpheline de l’histoire<sup>2047</sup> – à qui il faut confier cette part de soi qui vous condamne à n’être qu’un fantôme. Et cette ouverture à l’autre est ouverture au mystère, à la promesse de l’avenir : « Vous êtes pleins de choses que vous n’avez pas faites, dis-tu, qui n’existent pas encore – mais c’est un vide fécond, la place laissée libre en vous pour le monde. Nous, tout est dit – et mal dit, le plus souvent. Vous avez partie liée avec l’énigme. Vous serez peut-être aventureux, poétiques – qui sait ? Nous on est écrits en prose » (246-247). Comme le note M. Revault d’Allones, « en prenant congé – “On s’en va, ne vous en faites pas” –, le narrateur aura révélé d’autres figures de sens que celles de la disparition et de la perte. Elles ne renvoient pas à la plénitude de l’éternité mais à la fragilité d’une promesse<sup>2048</sup> ».

Par le biais d’un récit doublement adressé, c’est donc à la fois une vie examinée et une vie transmise, une vie comprise par celui qui l’a vécue et une vie léguée à celle qui, à son tour, aura la capacité de tresser de nouveaux récits dans un monde inconnu, qui est donnée à lire : doit-on en conclure, comme le suggère S. Omont, que « dans *Tigre en papier* le rapport au temps s’apaise » et que l’on peut lire *Port-Soudan*, *Méroé* et *Tigre en papier* « comme une trilogie du temps, de la sortie progressive du temps des révolutions, de l’acceptation de sa fin, et donc d’une évolution d’une conception tragique du temps à une conception ouverte<sup>2049</sup> ? » Cela nous paraît possible, à condition de ne pas lire l’ensemble du roman à la lumière des dernières pages et de ne pas sous-estimer la virulence de la critique que Martin adresse à la société contemporaine et la valeur de résistance que Rolin prête à son livre, volontairement à contre-courant des valeurs du monde actuel. On n’oubliera pas non plus que l’interlocutrice de Martin n’est pas n’importe quelle jeune femme, mais la fille de Treize, la descendante de ceux qui ont constitué la dernière génération révolutionnaire, et, de plus, particulièrement curieuse de son origine. Si, comme le suggère M. Revault d’Allones, l’écrivain offre ici l’image d’« une histoire sauvée », encore faut-il rappeler que ce salut est le résultat d’une coopération volontaire, certes tumultueuse mais finalement réussie, entre deux générations, dont l’une accepte de donner et l’autre d’interroger. L’ouverture d’un horizon à la fin du roman signifierait ainsi non pas une réconciliation de l’écrivain avec le présent, mais avec

---

<sup>2047</sup> Rappelons que Treize est mort quand Marie avait quatre ans et que sa mère ne lui a jamais rien dit sur les années de militantisme de son père.

<sup>2048</sup> M. Revault d’Allones, art. cit., p. 42.

<sup>2049</sup> S. Omont, art. cit., p. 48.



l'avenir comme promesse : comme le souligne M. Revault d'Allones, « si l'espoir n'est pas pour nous, il est pour ceux qui viendront *après nous*<sup>2050</sup> ».

À l'instar de *Tigre en papier*, le roman de Tabucchi se présente comme la transcription d'un discours, à la différence près que le récit de Tristano occupe l'ensemble du roman, tandis que celui de Martin est encadré par le récit de ce qui l'a précédé (la rencontre de Marie à l'anniversaire de Judith<sup>2051</sup>) et de ce qui suit (l'arrivée chez Marie, sur les hauteurs d'Ivry, dans la dernière page). Tristano livre son récit à un écrivain qui fait figure de narrataire du récit. Dans la mesure où l'écrivain a un rôle déterminé dans la fiction (celui d'écouter Tristano et d'écrire ses paroles), on peut l'associer non seulement à la figure du narrataire intradiégétique, mais encore à celle du narrataire-personnage. Pourtant, c'est un singulier personnage, qui, contrairement à l'interlocutrice de Martin, ne s'exprime jamais : il n'est qu'une oreille, qui entend, et une main, chargée d'écrire ce que dit Tristano. « Écoute et écris, écris et tais-toi<sup>2052</sup> » (55), lui intime le vieil homme. Récepteur du récit bien plus qu'interlocuteur de Tristano, il n'est en aucun cas un acteur, et cela le rapproche sans doute davantage de la figure de narrataire invoqué : il n'existe qu'à travers les adresses, les interpellations, les provocations de Tristano. Et pourtant, le fait que ses actions et réactions au moment de l'énonciation soient commentées par Tristano<sup>2053</sup> et, surtout, le fait qu'il soit doté d'une histoire personnelle (il a écrit un livre sur Tristano, gagné un prix, décliné l'invitation de passer à la télévision...) lui confèrent une « identité narrative » propre à un personnage de fiction. Nous proposons donc d'envisager le narrataire de *Tristano meurt* comme un cas-limite de narrataire-personnage, un personnage présent dans le contexte d'énonciation mais que la structure narrative, exclusivement centrée sur le récit de Tristano, condamne au silence<sup>2054</sup>.

Examinons ici le rôle attribué à ce narrataire par le texte : il figure, par le biais de la seconde personne du singulier, dès la première page du roman : « Ça te plaît ? » lui demande Tristano, après avoir cité les paroles d'une chanson de sa jeunesse, *Rosamunda*. Très vite, le

---

<sup>2050</sup> M. Revault d'Allones, art. cit., p. 42.

<sup>2051</sup> *TP*, p. 49-50.

<sup>2052</sup> *TM*, p. 43 : « [...] ascolta e scrivi, scrivi e zitto [...] ».

<sup>2053</sup> *TM*, trad. fr., p. 169 : « J'ai noté que tu accourais avec diligence au craca de ma sonnette, à toute heure, fût-ce pour t'entendre dire une méchanceté comme je suis en train de te dire... » / *TM*, p. 134 : « *Ho notato che accorri con solerzia al cracrà del mio campanello, a tutte le ore, magari per sentirti dire una cattiveria come quella che ti sto dicendo...* »

<sup>2054</sup> Il nous faudra revenir dans la partie suivante sur le doute que peut avoir le lecteur concernant la présence effective de l'écrivain : n'est-il pas, comme le suggère Tabucchi lui-même, un fantasme de Tristano ?

vieil homme lui explique la raison pour laquelle il l'a appelé à son chevet : il s'agit de « tenir compagnie » au moribond qu'il est, de l'accompagner, comme font les éléphants, dans son dernier voyage vers la mort. Or ce voyage « vers l'avant » est aussi un voyage « en arrière<sup>2055</sup> », puisqu'il s'agit, pour Tristano, de faire le récit de sa vie. Le narrataire est donc appelé à jouer doublement le rôle de témoin, témoin d'une agonie et d'une vie, ou plutôt témoin d'un effort de mémoire pour reconstituer non pas le fil (« la vie ne procède pas par ordre alphabétique<sup>2056</sup> », rappelle Tristano [63]) mais le sens d'une vie.

La particularité de ce narrataire est aussi d'être un écrivain et plus précisément d'être l'auteur d'un roman sur Tristano : le rapport du narrateur au narrataire est ainsi extrêmement complexe, puisque celui qui raconte est aussi le personnage d'un roman déjà écrit par celui qui écoute et le personnage d'un récit qui doit encore être écrit. Tristano s'ingénie à renverser le rapport de force entre l'écrivain et son personnage, en soulignant que, en tant que conteur, il demeure l'auteur du récit de sa vie et que l'écrivain n'en est que le copiste : « Et voilà qu'au contraire j'ai envie d'écrire, c'est-à-dire... parler... écrire par personne interposée... c'est toi qui écris, et néanmoins c'est moi. Étrange, non<sup>2057</sup> ? » (14). À plusieurs reprises, Tristano exprime sa défiance à l'égard de l'écriture et défend la primauté de la voix sur celle-ci : « j'ai un avantage sur toi, l'ami, je suis voix et tu es seulement écriture, j'ai la voix... l'écriture est sourde... ces sons que tu entends maintenant dans l'air mourront sur ta page, l'écriture les fixe et les tue, comme un fossile confit dans le quartz...<sup>2058</sup> » (197). L'écriture fixe, tue, mais elle trahit aussi, et Tristano accuse les écrivains d'être des « faussaires<sup>2059</sup> » (14) : le narrataire n'a-t-il pas ainsi transformé la vie de Tristano en destin héroïque ? Enfin, le troisième reproche que l'homme d'action adresse à l'homme de lettres, c'est d'avoir pris sa place pour écrire son roman, de s'être identifié à son personnage et d'en avoir ainsi, non seulement trahi les pensées, mais encore violé l'intimité : d'être un « voyeur<sup>2060</sup> » en somme (126), un témoin irrespectueux qui « joue avec les émotions d'autrui<sup>2061</sup> » (30).

<sup>2055</sup> *TM*, trad. fr., p. 14 : « Pour le moment nous trottonons ensemble, apparemment de l'avant, même si en réalité nous allons en arrière » / *TM*, p.11 : « *Per ora trottiamo insieme, apparentemente in avanti, anche se in realtà andiamo all'indietro* ».

<sup>2056</sup> *TM*, p. 49 : « *La vita no è in ordine alfabetico* ».

<sup>2057</sup> *Ibid.*, p. 11 : « *E invece ho voglia di scrivere, cioè... parlare... scrivere per interposta persona, chi scrive sei tu, però sono io. Strano, no ?* ».

<sup>2058</sup> *Ibid.*, p. 156 : « *su di te ho un vantaggio, amico, io sono voce, e la tua è solo scrittura, la mia è voce... la scrittura è sorda... questi suoni che ora senti nell'aria sulla tua pagina moriranno, la scrittura li fissa e li uccide, come un fossile candido nel quartz...* ».

<sup>2059</sup> *Ibid.*, p. 11 : « *voi scrittori siete dei falsari* ».

<sup>2060</sup> *Ibid.*, p. 99 : « *Guardone...* ».

<sup>2061</sup> *Ibid.*, p. 23 : « *tu che giochi con le emozioni altrui* ».

Et pourtant, de la même façon que Martin a bien conscience de la distance qui le sépare de Marie, Tristano décide, en toute connaissance de cause, de confier son histoire à un écrivain. Il provoque celui-ci, le malmène – « je n'ai pas été très tendre<sup>2062</sup> » (128), reconnaît-il – mais pourtant il exige, tel un tyran capricieux, sa présence. Car malgré tout, même si Tristano sait bien qu'une vie devenue biographie est irrémédiablement transformée, il sait aussi que les mots sont indispensables pour que les paroles ne se perdent pas, pour que des actions il reste une trace :

Et le monde est au contraire fait d'actes, fait d'actions... des choses concrètes qui cependant passent par la suite, car l'action, cher écrivain, se vérifie, elle a lieu... et elle a lieu seulement dans un moment précis, puis elle s'évapore, elle n'est plus, elle fut. Et pour rester elles ont besoin des paroles qui continuent à les faire être, et en portent témoignage. Ce n'est pas vrai que verba volant. Verba manent. De tout ce que nous sommes, de tout ce que nous fûmes, ne restent que les paroles que nous avons dites, les paroles que tu écris à présent, l'écrivain, et non ce que je fis en tel lieu donné et à tel moment donné du temps. Les paroles restent... les miennes... surtout les tiennes... les paroles qui témoignent. Le verbe n'est pas au commencement, il est à la fin, l'écrivain. Mais qui témoigne pour le témoin ? C'est le problème, personne ne témoigne pour le témoin...<sup>2063</sup> (196)

La question « qui témoigne pour le témoin ? », formulée par le poète Paul Celan, est citée en épigraphe du roman et traverse tout le livre. Elle justifie, selon nous, la présence du narrataire, et plus particulièrement d'un narrataire écrivain qui pourrait garder une trace de ce qui fut. De fait, malgré sa réticence répétée à l'égard de l'écriture, Tristano veut que son récit soit retranscrit, et non enregistré : il accepte la trahison à laquelle expose l'écriture, sans doute parce qu'il sait que ce qu'il raconte lui-même n'est, ne peut pas être, la vérité. Tout se passe donc comme si Tristano assumait, en toute conscience, le risque de voir sa vie trahie, tout en ne se privant pas d'indiquer à quel moment de son livre précédent l'écrivain s'est trompé et d'insister pour que certains passages paraissent dans le roman à venir. Ce sont aussi bien les limites de l'écriture que la nécessité de celle-ci qu'exprime ainsi Tabucchi, et cette nécessité est étroitement liée à la notion de témoignage, entendu comme transmission : la trahison serait-elle le prix à payer pour la transmission ? On sait que Tristano (comme Martin) n'a pas

<sup>2062</sup> *Ibid.*, p. 101 : « non sono stato tenero ».

<sup>2063</sup> *Ibid.*, p. 155-156 : « E invece il mondo è fatto di atti, di azioni... cose concrete che però poi passano, perché l'azione, scrittore, si verifica, succede... e succede solo in quel preciso momento lì, e poi svanisce, non c'è più, fu. E per restare ci vogliono le parole, che continuino a farla essere, la testimonianza. Non è vero che verba volant. Verba manent. Di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole che abbiamo detto, le parole che ora scrivi, scrittore, e non ciò che io feci in quel dato luogo e in quel dato momento del tempo. Restano le parole... le mie... soprattutto le tue... le parole che testimoniano. Il verbo non è al principio, è alla fine, scrittore. Ma chi testimonia per il testimone ? Il punto è questo, nessuno testimonia per il testimone... »

eu d'enfants : son union avec Marilyn fut stérile et son fils adoptif, membre des groupes terroristes d'extrême-droite (nouvelle figure de trahison pour le père résistant) est mort alors qu'il s'apprêtait à commettre un attentat.

Il ne reste donc à Tristano pas d'autre choix que de se survivre à travers les mots, comme le narrateur de *Tigre en papier*, et de trouver quelqu'un à qui confier sa mémoire, dans l'espoir que la transmission des mots réussira là où la transmission de la chair a échoué.

On ne s'étonnera pas de voir que l'écrivain est explicitement présenté comme plus jeune que Tristano : un peu moins ignorant que la fille de Treize, sans doute, mais lui aussi d'un autre âge, celui qui n'a pas connu les années de guerre et d'après-guerre<sup>2064</sup>. En ce sens, témoin de la vie racontée de Tristano, il est aussi le témoin, au sens de représentant, de la société contemporaine, comme l'est Marie. Et c'est ici aussi un « vous » accusateur qui souligne, de la part de Tristano, l'appartenance de l'écrivain à son époque, celle de la démocratie trahie, où « c'est le dehors qui est important, pas du tout l'intérieur, et ce qui compte, c'est le rituel<sup>2065</sup> » (41).

C'est à une véritable mise en accusation que Tristano soumet l'écrivain, notamment dans cet étonnant passage où il imagine ce que devrait dire l'écrivain à l'un de ces enfants du Tiers-Monde que la télévision expose mais que les démocraties libérales ne veulent pas voir :

Donc, si un jour un des pauvres affamés que tu regardes à la télévision dans ton salon, avec la peau sur les os, avec le ventre comme un tambour et les yeux pleins de mouches, sortait du téléviseur et se matérialisait devant toi, tu sais ce que tu devrais lui dire pour mériter vraiment le prix que tu as gagné ? Tu ne le sais pas ? Je vais te le dire, ce que tu dois lui dire. Tu dois lui dire, parle, ami, parle, tu es un homme libre, ta parole est sacrée et personne ne peut la détruire, et ça c'est la vraie liberté, c'est pour cela que nous nous sommes depuis toujours battus nous qui aimons la liberté, afin que tu puisses parler, afin que tu puisses exprimer ta libre pensée, allez, parle, ma civilisation te le permet [...], ton pays est à bout, c'est un enfer, mais il nous sert de paradis fiscal... c'est un problème, je le reconnais... nos industries vous pillent, elles emportent vos matières premières... c'est un autre des problèmes qui se posent au monde libre...<sup>2066</sup> (116-117)

<sup>2064</sup> *TM*, trad. fr., p. 139 : « Et puis l'Italie d'alors... tu es trop jeune, pour toi c'était l'enfance... Pella, Tromboni, des noms qui te disent peu ou rien » / *TM*, p. 110 : « *E poi l'Italia di allora... sei troppo giovane, per te era l'infanzia... Pella, Tambroni, nomi che ti dicono poco o niente* ».

<sup>2065</sup> *TM*, p. 32 : « *ma in una democrazia è importante il fuori, mica il dentro, quello che conta è il rituale* ».

<sup>2066</sup> *Ibid.*, p. 92 : « *Dunque, se un giorno una di quelle creature che guardi alla tivù del tuo salotto, una di quelle creature ridotte pelle e ossa, con la pancia come un tamburo e gli occhi pieni di mosche uscisse dal televisore e si materializzasse davanti a te, sai cosa dovresti dirle, per meritare davvero il premio che hai vinto ? Non lo sai ? Te lo dico io cosa devi dire. Gli devi dire, parla, amico, parla, tu sei un uomo libero, la tua parola è sacra e nessuno può distruggere la tua parola e questa è la vera libertà, è per questo che ci siamo battuti fin da sempre tutti noi che amiamo la libertà, affinché tu possa parlare, affinché tu possa esprimere il tuo pensiero libero, parla, la mia civiltà te lo permette [...], il tuo paese è ridotto allo stremo, è un inferno, ma fa da paradiso* ».

L'accusation est sévère, assez surprenante sous la plume de Tabucchi écrivain<sup>2067</sup>. Elle vise non seulement l'hypocrisie des démocraties occidentales, leur rôle coupable dans la détérioration de la situation des pays les plus pauvres, le marché de dupes qu'elles proposent à ceux-ci au nom de la liberté, mais encore les écrivains qui se veulent les porte-parole de ces peuples opprimés tout en leur imposant leur propre langage et leurs propres valeurs, reproduisant une nouvelle forme d'impérialisme, non plus économique, mais culturel :

[...] moi je suis un écrivain, pas le premier venu, et les écrivains savent bien ce que c'est la liberté de parole, tu es libre de parler comme moi, celui qui te le dit est quelqu'un qui a choisi la liberté, qui a défendu la liberté, arrête de jouer au catatonique, parle, c'est une occasion unique, profite-en [...], je me chargerai de rapporter tes paroles, allez, au moins un mot, si tu ne sais pas le dire dans ta langue qui est peut-être une langue dans laquelle ce mot n'existe pas, dis-le en anglais, comme ça tout le monde comprendra, on dit freedom, répète après moi, free-dom, compris<sup>2068</sup> (117) ?

Une démocratie dévoyée engendre ainsi un engagement pareillement dévoyé des intellectuels et il semble bien que Tabucchi, dont on n'oubliera pas qu'il participa à la création du Parlement International des Écrivains, fondé précisément pour garantir le droit de parole aux écrivains, se livre ici à une sorte de caricature de l'intellectuel engagé. Ce qui nous empêche de parler ici d'auto-critique, c'est que le roman constitue en lui-même une alternative à ce type de dérives : l'auteur de *Tristano meurt* ne parle pas au nom des opprimés, mais au nom d'un de ceux qui s'est battu pour que l'oppression disparaisse et qui, surtout, révèle à quel point le terme de liberté (comme celui de vérité) est pluriel, irréductible en l'occurrence à sa seule acception américaine (« *freedom* »).

C'est donc un message fort que Tristano-Tabucchi cherche à faire passer à son lecteur contemporain, par le biais du narrataire. Et le fait qu'il exprime ce message en termes de délégation de parole – il dit à l'écrivain ce qu'il doit dire et écrire – ouvre une nouvelle dimension à la portée de son témoignage : l'écrivain a pour mission de propager la voix de Tristano par l'écrit, prolongeant jusqu'à l'infini la chaîne du témoignage. S'explique ainsi, à nos yeux, la deuxième particularité du narrataire : non seulement ce dernier est un écrivain,

---

*fiscale per noi... è un problema, lo riconosco... le nostre industrie vi depredano, vi portano via tutte le materie prime... è un altro problema che si pone al mondo libero... »*

<sup>2067</sup> Le style de ce passage, ironique et provocateur, rappelle celui adopté par Tabucchi dans ses articles.

<sup>2068</sup> *TM*, p. 92 : « *io sono uno scrittore, mica uno qualsiasi, e gli scrittori lo sanno bene cosa significa la libertà di parola, sei libero di parlare come me, te lo dice uno che ha scelto la libertà, che ha difeso la libertà, smettiti di fare il catatonico, parla, è un'opportunità unica, approfittane [...], ci penserò io a riferire le tue parole, almeno una parola, e se non la sai dire nella tua lingua che è magari una lingua in cui questa parola non esiste, dillo in inglese, che così capisce tutto il mondo, si dice freedom, ripeti con me, free-dom, capito ? »*

mais c'est encore un témoin silencieux, ce que Tabucchi considère comme un « témoin parfait ». « [L'écrivain] ne répond pas à Tristano, n'intervient jamais dans le récit, il n'est qu'une oreille. En ce sens, il est le témoin parfait, l'évangéliste qui a pour devoir d'écrire et de se taire<sup>2069</sup> », avance l'auteur, faisant du témoin une figure exemplaire de « passeur ».

Dans *Tigre en papier* comme dans *Tristano meurt*, la forme du récit adressé, suscitant la figure d'un narrataire-personnage, rend donc possible la ressaisie du passé à deux niveaux : tout d'abord, au niveau du narrateur lui-même, qui objective son histoire, en prenant de la distance, au présent d'énonciation, avec ce qu'il fut (Martin a recours au « tu », Tristano parle de lui à la troisième personne du singulier. Dans les deux cas, c'est bien une « vie examinée », qui est livrée au lecteur) ; ensuite, au niveau du narrataire, chargé de recueillir le récit et qui, parce qu'il est jeune, qu'il appartient à une époque où les narrateurs peinent à trouver leur place, a pour mission de faire résonner la voix du passé dans l'avenir, de témoigner pour le témoin.

## 2.1.2 Les narrataires des romans volodiniens : sympathisants et/ou ennemis

Avant d'analyser les figures de narrataires-personnages dans *Lisbonne, dernière marge* et *Dondog*, il convient de rappeler, avec Franck Wagner, auteur d'une étude consacrée à la figure du lecteur dans l'œuvre volodinienne<sup>2070</sup>, que, d'une part, « la réception de l'œuvre "post-exotique" occupe une place de choix dans la réflexion de l'auteur » et que, d'autre part, « ce portrait de lecteur selon Volodine est loin d'être monologique, et [que] s'y donnent à lire au contraire des paradoxes, ambiguïtés et autres lignes de fuite qui caractérisent plus généralement le "post-exotisme"<sup>2071</sup> ». Il est donc sans doute utile, avant d'aborder les textes, d'évoquer la conception du lecteur qui se dégage des déclarations péritextuelles de l'écrivain. On remarquera que Volodine, concevant l'expérience littéraire essentiellement comme

---

<sup>2069</sup> A. Tabucchi / S. Servoise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », art. cit., p. 5. Annexe, p. 819.

<sup>2070</sup> La plupart des études volodiniennes menées jusqu'à ce jour se sont principalement intéressées au pôle artistique de l'œuvre – l'ensemble des traits compositionnels, scripturaux et topiques qui lui confèrent son identité – ainsi qu'au contexte socioculturel et historique qui a présidé à son émergence. F. Wagner met quant à lui l'accent sur le pôle esthétique de l'œuvre volodinienne et s'intéresse principalement à la façon dont les textes programment leur lecteur, étudiant les interventions péritextuelles de l'écrivain, la façon dont les textes construisent leur narrataire et fournissent des indications de lecture. (F. Wagner, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade : note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Antoine Volodine. Fictions du politique*, op. cit., p. 85-102)

<sup>2071</sup> *Ibid.*, p. 87.

« communication », relie étroitement le geste d'écriture au choix et à la figuration d'un public :

Pendant longtemps, pendant près de quinze ans, j'ai donc écrit des livres pour un public minuscule. Des livres bizarres, fantastiques, oniriques et clandestins, qui s'adressaient à un unique lecteur [lui-même]. Ensuite, un premier roman est paru, *Jorian Murgrave*, et je me suis mis à travailler pour satisfaire un véritable public. J'ai commencé à imaginer les lecteurs que je pourrais avoir : un public réel, formé d'hommes et de femmes qui partageaient la même sensibilité littéraire et les mêmes goûts que moi. Ils partageaient avec moi la même vision du monde, les mêmes peurs, les mêmes certitudes, ils désiraient partager les mêmes rêves et, disons-le tout de suite, la même révolte contre le monde tel qu'il est, contre la condition humaine dans ses aspects politiques et métaphysiques. [...] Autour du roman et dans le roman, [mes livres publiés] supposaient une forte sympathie entre ceux et celles qui parlaient et ceux et celles qui les écoutaient. J'ai introduit dans mes univers imaginaires des lecteurs qui n'étaient pas neutres<sup>2072</sup>.

Plusieurs points sont à retenir de cette longue citation : tout d'abord, la qualification, par Volodine, de ses livres comme « discours », dits et écoutés. De fait, les romans volodiniens mettent souvent en scène des narrateurs qui chuchotent ou murmurent leur récit. Dondog, dont la mémoire « a besoin de sa bouche pour fonctionner » (11), se souvient et fabule à haute voix, tandis que Ingrid et Kurt commentent oralement le livre imaginaire de la jeune femme. Ensuite, le lecteur imaginé par l'auteur est placé d'emblée dans une communauté supposée de goûts qui englobe à la fois des convictions idéologiques et des préférences esthétiques. Il est censé suivre avec bienveillance, sympathie, sinon empathie, le discours du locuteur. Comme le souligne F. Wagner, « cette figure lectrice constituerait ainsi une sorte de double fantasmé de l'auteur, à la fois autre et même, qui en raison de ses aptitudes à la connivence pourrait être défini non plus seulement comme lecteur *du* “post-exotisme” mais comme “lecteur post-exotique”<sup>2073</sup> ».

Cependant, la figure de l'idéal « camarade lecteur » n'est pas la seule qu'envisage l'écrivain<sup>2074</sup>. Elle est concurrencée par un « double maléfique, résolument hostile, foncièrement malveillant, qui au lieu de sympathiser avec le texte (et avec ses valeurs) entreprend de lui faire violence pour mieux mettre au jour ses secrets et récuser son

---

<sup>2072</sup> A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », art. cit., p.1-2 de la version numérique.

<sup>2073</sup> F. Wagner, art. cit., p. 88. La volonté de construire, dans le texte, un lecteur qui partagerait les mêmes goûts que les personnages de fiction témoigne, une fois encore, de la volonté de Volodine de créer une œuvre totale, qui comporterait sa propre gloire et son propre lecteur, tous deux « post-exotiques ».

<sup>2074</sup> On notera que Volodine parle aussi du lecteur « sympathisant », à la fois ami et partisan des combattants défaits du post-exotisme : « j'ai écrit pour des lecteurs que j'imaginai, par principe, amis ou complices, pour des lecteurs “sympathisants” », dans A. Volodine / J.-D. Wagner, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 233.

axiologie<sup>2075</sup> ». La parole des narrateurs post-exotiques est tout entière informée par cette écoute ennemie, souvent incarnée dans les romans par les figures d'inquisiteurs qui, dans les scènes d'interrogatoire, soumettent à la question les discours et les corps des locuteurs. Pour échapper à l'adversaire, il faut faire diversion, parler d'autre chose, fabuler et égarer. Or comme il est indiqué dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, rien n'empêche de penser que l'ennemi pratique lui aussi une stratégie de l'esquive et du déguisement, en se cachant parmi les lecteurs, tant il est vrai que « l'ennemi est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs<sup>2076</sup> ». La fiction volodinienne postule ainsi deux narrataires distincts, antagoniques, auxquels, comme nous le verrons, le lecteur est amené à s'identifier tour à tour. Cette double adresse est au cœur du projet romanesque de l'écrivain, déterminant à la fois des procédés formels relevant du pôle artistique et des effets esthétiques de réception :

Dans le discours qui fait le livre, qui construit la fiction, qui est porté par le narrateur et par la mise en scène, il y a la perception permanente qu'on est écouté par l'ennemi, c'est pourquoi on adopte dans le post-exotisme des stratégies narratives pour déconcerter l'ennemi. Mais en même temps [...], ces livres sont dits, hurlés ou chuchotés, de cellule en cellule, ils sont portés par cette communauté d'écrivains emprisonnés que je mets en scène et qui se transmettent le livre [...]. Dans de telles conditions, celui qui écoute le livre peut être l'ennemi et il peut être l'ami aussi. Il y a un destinataire qui est l'ami et il y a quelqu'un qui s'empare du discours, qui s'empare du livre avec une approche hostile. Il faut tenir compte des deux pour faire le livre<sup>2077</sup>.

*Lisbonne, dernière marge* expose de façon emblématique ce système d'énonciation où les locuteurs s'adressent « par-dessus la tête des policiers qui les obligent à parler, à des auditeurs amis et complices, réels ou imaginaires<sup>2078</sup> ». À l'instar des narrateurs post-exotiques à venir, Ingrid conçoit son roman comme « une construction intérieure, une base de repli, une secrète terre d'accueil, mais aussi quelque chose d'offensif, qui particip[e] au complot à mains nues de quelques individus contre l'univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre », c'est-à-dire comme un message, un cri de guerre adressé à ses anciens compagnons d'armes ou aux sympathisants des FAR contre des ennemis communs : « J'ai toujours voulu faire démarrer ainsi mon roman, par une phrase qui les gifle », dit Ingrid dès la première page du récit, le pronom « les » renvoyant aux « esclaves gras de l'Europe »

---

<sup>2075</sup> *Ibid.*

<sup>2076</sup> A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 11.

<sup>2077</sup> A. Volodine / S. Bonomo, « Entretien », art. cit., p. 254.

<sup>2078</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 233.



(7). Mais dans la mesure où elle est une terroriste en cavale, elle doit veiller à ne pas être reconnue et donc à crypter son discours, comme le lui rappelle Kurt, qui introduit alors la figure du narrataire ennemi, « salopard ou fouineur » (17) : « Ne me dis pas, revint-il à la charge, que tu vas tout faire échouer en écrivant un bouquin truffé de renseignements, où n'importe quel fouineur de la police allemande trouvera de quoi aller te cueillir dans ta cachette, et de quoi aller me cueillir dans ma non-cachette et me briser, et de quoi démanteler le reste de votre réseau de cinglés ? » (7-8). Dans son livre, Ingrid reproduit cette figure dédoublée et antagonique de narrataire, ses personnages écrivant dans un langage crypté à la fois pour les membres des « communes » combattant l'idéologie de la Renaissance et contre la censure.

Néanmoins, la bipartition entre narrataire « sympathisant » et narrataire ennemi n'est pas aussi claire qu'il y paraît, du moins en ce qui concerne le destinataire du livre d'Ingrid. Pour la jeune femme, Kurt serait l'unique destinataire de « Quelques détails sur l'âme des faussaires » : « Mais je n'aurai qu'un seul interlocuteur, mon dogue, toi, Kurt, mon dogue, je penserai seulement à toi, mon cher dogue, mon amour de dogue, Kurt : à toi » (195). Elle envisage son livre comme « un rendez-vous » (17) fixé à son amant, depuis son lieu d'exil. Or le fait est que Kurt, comme nous l'avons déjà indiqué, n'est pas seulement le complice d'Ingrid, qui risque sa vie en même temps qu'elle, il est aussi un policier qui, en tant que tel et bien qu'il ait trahi sa fonction, n'en demeure pas moins attaché au camp ennemi. Plus exactement, pour convaincre Ingrid du danger que représente la rédaction du livre, il endosse le rôle du policier qu'il fut en passant au crible les bribes de roman qu'elle lui confie :

Tu pourras camoufler les noms, les situations, les pays, et même désorienter momentanément les décrypteurs du BKA, ma jolie, toutes tes hantises reparaitront et te dénonceront, car elles n'appartiennent pas à la littérature, ma toute-charmante. [...] Une liste. Tu veux que j'en dresse une liste ? [...] Cette haine contre les pouvoirs établis, cette paranoïa anti-policrière, l'idée que derrière les façades officielles agissent des forces manipulatrices, des forces insoupçonnables pour le simple mortel mais écrasantes, cette haine de la sociale-démocratie, de la mollesse, de l'auto-satisfaction sociales-démocrates, [...], cette peur provoquée par les incessants changements d'identité auxquels tu es soumise, ce vertige de l'identité qui se dégrade [...] (138-139).

Apparemment absent d'un récit qui met en scène deux amants solidaires l'un de l'autre, l'antagonisme entre un personnage qui raconte et un autre qui remet en cause le récit est en réalité sous-jacent, offrant une variante particulière de la scène de l'interrogatoire

récurrente dans les romans de Volodine : de fait, l'inquisiteur (Kurt) ne cherche pas ici à percer le secret du récit d'Ingrid (il le connaît déjà) mais à mettre au jour le système de cryptage opéré par la narratrice et à le déconstruire. Kurt figure donc à la fois le narrataire ami, qui connaît le monde de référence de la fabulation d'Ingrid, et le narrataire ennemi, à l'affût du moindre indice compromettant : autrement dit, une position intenable et proprement invivable. De fait, ne pouvant se dégager d'un passé qui les avait placés dans une relation d'opposition, l'ancien policier et l'ancienne terroriste se rejoignent finalement dans un autre monde, celui de la mort, bien sûr, mais aussi celui de la fiction : on n'oubliera pas en effet que le récit se conclut sur le suicide des deux amants, qui ne s'appellent plus Kurt et Ingrid mais, comme dans le roman de cette dernière, Konrad Eltzelkind et Katalina Raspe. On serait tenté de prêter un sens symbolique, sur le plan métatextuel, à cette fin : ne peut-elle pas se lire comme le congé donné par l'écrivain Volodine en 1990 au monde réel – ses lieux (Lisbonne), son histoire (la FAR) –, un monde dans lequel il est impossible de mener la lutte pour l'égalitarisme ? Un monde où les contraires ne peuvent se rejoindre, où l'on ne peut être à la fois ami et ennemi (Kurt), vivant pour l'être aimé et mort pour le reste du monde (Ingrid) ? Seule la fiction, et plus particulièrement la fiction post-exotique peut alors constituer un refuge, et c'est bien ce que semble dire Volodine dans un entretien où il associe clairement la fabulation de ses personnages à sa propre pratique de l'écriture :

Cette déchirure permanente que vit l'humanité, c'est quelque chose qui me hante, qui a rapport avec cette volonté d'écrire, de crier, de créer quelque chose qui est le reflet de tout ça, hors de tout ça. [...] Le salut que choisissent tous mes personnages, c'est d'une part les mots qui détruisent, et d'autre part cette plongée par les mots dans d'autres univers parallèles, des univers oniriques habitables. La seule porte de sortie, c'est un refuge provisoire qui est celui de la négation du réel dans une construction intellectuelle, consciente ou inconsciente, ou littéraire ou idéologique. La négation du réel est une technique de survie<sup>2079</sup>.

Le récit de Dondog se présente comme un discours que le personnage prononce d'abord pour lui-même, puis, dans la deuxième partie et la troisième partie, en présence de Marconi. Dans la première partie, un narrateur anonyme intervient pour commenter le récit de Dondog, pour donner des informations concernant la position physique du locuteur, le ton qu'il emploie ou le rythme de son débit, ce qui apparente alors ses interventions à des didascalies : « Il dit cela très violemment, avec effort, tandis que son regard cherche en vain un endroit où se calmer » (35) ; « Il reprend la parole après une longue pause » (94). Le statut

---

<sup>2079</sup> A.Volodine / P. Savary, « L'Écriture, une posture militante », art. cit., p. 22.

de ce narrateur est fortement ambigu, puisque tantôt il se présente comme ayant accès à l'intériorité du personnage – « Le flou entourait Eliane Hotchkiss. Comme Tony Bronx ou Gulmuz Korsakov, elle se cachait au fond d'un des abîmes décevants de sa mémoire, dont une grande quantité était à jamais clos et inexplorables » (26-27) – tantôt comme un récepteur du monologue de Dondog, qui ne saisit pas tout : « Parfois on comprend pourquoi il s'interrompt, parfois non » (105). L'usage du pronom vise à nouer une complicité avec le lecteur qui est le narrataire ultime du récit et l'on retrouve fugitivement la figure du narrataire-invoqué au début du roman, par le biais du pronom de la première personne du pluriel, dans une phrase où apparaît également explicitement le narrateur : « Un cafard partiellement écrasé se débattait alors sous un talon de Dondog, le droit il me semble. Il se débattait pour la forme. Nul ne l'avait remarqué et, au fond, il était comme nous, il commençait à se désintéresser de son avenir » (12). Singulière complicité qui se noue ici entre le narrateur, le lecteur et un cafard, qui partageraient la même attitude existentielle ! Le lecteur est ici amené à s'identifier à un insecte rampant, pour le moins peu aimable, et ce par le biais d'une caractéristique proprement humaine : le souci de l'avenir, du temps, bref la conscience et la pensée, tout ce qui distingue généralement l'homme de l'animal.

La première partie de *Dondog* présente donc un système d'énonciation complexe, déroutant, où un narrateur dont on ne connaîtra jamais l'identité décrit le cadre et les modalités d'énonciation du discours de Dondog, s'adresse rarement et pour des motifs singuliers au narrataire<sup>2080</sup>, et délègue la parole au personnage principal. Certains passages complexifient davantage ce schéma, en laissant entendre que le discours de Dondog serait rapporté non pas par un témoin qui assisterait ou aurait assisté à la scène, mais par Dondog lui-même, qui commente la situation d'énonciation, tantôt présentée comme contemporaine, tantôt comme passée. Ainsi de ce passage où Dondog décrit le drôle de couple qu'il forme avec Marconi : « Ce sont deux êtres qui ont l'habitude de parler dans la solitude, dit Dondog, en pleine nuit, sans se soucier d'avoir ou non des auditeurs, comme les personnages des livres de Dondog » (141-142).

Les deuxième et troisième parties font intervenir un narrataire-personnage, Marconi, qui se révélera être Gulmuz Korsakov, un des hommes que Dondog doit tuer et qui est aussi le

---

<sup>2080</sup> Nous pouvons donner un autre exemple d'interpellation du narrataire au sujet d'une situation qui, contrairement à ce que sous-entend le narrateur, est loin d'être fréquente et perturbe le procédé d'identification auquel l'implication du lecteur (par le biais du pronom « on ») devrait conduire : « – C'est là que vous allez mourir, dit Marconi. Dondog reçut l'information sans réagir. On est toujours un peu muet après avoir entendu une phrase de ce genre. On a toujours tendance à y voir une menace » (*D*, p. 128-129).

violeur de Gabriella Bruna, la grand-mère de Dondog, et l'actuel compagnon de Jessie Loo, la chamane que le protagoniste recherche pour mener à bien son projet de vengeance. Un narrataire identifié donc, mais aux identités multiples. Marconi inspire tout de suite de la méfiance à Dondog, qui l'assimile d'abord à un « schwitt » (120), c'est-à-dire un retraité de la police chargé d'éliminer les évadés ou les anciens détenus des camps. Se met ainsi en place un dialogue singulier entre ceux que le narrateur présente comme « deux acteurs statiques, à peu de distance l'un de l'autre » (121), donnant ainsi l'impression de décrire une pièce de théâtre qui se déroulerait sous ses yeux. Plus précisément il assiste, comme le lecteur, à une scène d'interrogatoire, le policier hypothétique se présentant en position de force : Marconi dit être envoyé par Jessie Loo, il annonce à Dondog celui-ci le lieu de sa mort (128), ce qui sonne comme une « menace » (129). Mais Marconi ne semble guère presser d'interroger Dondog, lequel parle avant tout à et pour lui-même.

Ce n'est que dans la troisième partie que Marconi insiste pour que Dondog parle et qu'il lui donne des conseils pour recouvrer la mémoire : « Concentrez-vous à partir de points annexes, Balabaïan, conseillait Marconi. En priorité décrivez des éléments secondaires. Le reste viendra tout seul » (233). Néanmoins, le pouvoir de coercition de Marconi est faible et du reste Dondog précise que la façon dont ce dernier pose ses questions l'associent davantage à un « acolyte bavard » qu'à un « policier » (233). Du reste, le rapport de forces entre inquisiteur et interrogé est loin d'être établi de façon définitive. Les rôles de l'interrogé et de l'inquisiteur s'inversent au fil du récit, Dondog questionnant à son tour Marconi : « Il m'arrivait de pousser l'interrogatoire. J'adaptais à la situation les techniques que Gabriella Bruna avait utilisées jadis, au temps où elle luttait contre les ennemis du peuple » (231). L'un comme l'autre ont donc intérêt à fabuler pour échapper à leur ennemi et tout se passe comme si chacun essayait de faire parler l'autre pour éviter de dire lui-même quelque chose : « Marconi se défendait de vouloir fuir. Il niait toute relation entre lui et Gulmuz Korsakov. Avec maladresse il le niait. Il essayait de détourner la conversation en m'invitant à raconter ma vie dans les camps, et comme je lui rétorquais que mes souvenirs étaient défunts, il m'invitait à creuser dedans comme s'il s'agissait de pure fiction » (232). Comme pour Ingrid et les narrateurs post-exotiques du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la parole est ici à la fois un refuge et une arme de défense.

Le début de la quatrième partie dévoile les intentions malveillantes de Marconi (il avait bien pour but de faire parler Dondog) et son identité d'ancien ennemi de la révolution (il est Gulmuz Korsakov) en même temps qu'il sanctionne le renversement de situation :

l'inquisiteur est livré à la vengeance de Dondog, qui prend la place de l'ancien policier : « Tu n'as qu'à considérer que c'est [Dondog] ton schwitt, dit Jessie Loo [à Marconi]. On n'échappe à son schwitt » (p. 324). Dans cette dernière partie, Dondog s'adresse, outre à Marconi qui tente de fuir, à une blatte baptisée du nom de Smoky. On peut penser que celle-ci est le double de Dondog, qui se compare lui-même souvent à cet animal, ou qui se fait traiter de blatte par Marconi (323). Si un tel autodénigrement est fréquent chez les personnages de Volodine, la blatte peut également symboliser le public habituel des narrateurs ou écrivains post-exotiques : Smoky ne prête pas plus d'attention aux propos de Dondog que le public des camps qui venait, attiré par la distribution gratuite de sandwiches (282), à ses pièces de théâtre.

Et pourtant, il arrive qu'une communication s'établisse entre l'écrivain et son public, notamment lorsque Dondog fait jouer ses pièces. Il est alors intéressant de noter qu'en tant qu'auteur de théâtre questionné par son public ou des journalistes, Dondog a recours au mensonge, au déni, exactement comme il le fait lors d'un interrogatoire : « Je niais toujours avoir écrit ces pièces, m'abritant derrière le nom que j'avais choisi pour les signer, c'est-à-dire pour me camoufler et pouvoir nier » (271). C'est que Dondog assimile les questions du public, et plus particulièrement de l'étudiante Nora Makhno, venue l'interroger dans le cadre d'une enquête sur « Parole et pantomime chez les survivants ybürs » (274), au harcèlement des policiers : « Il [Dondog] lui [Nora] demande si elle a partie liée avec la police du camp » (275).

On retrouve donc, au niveau du récit enchâssé, intradiégétique (« Le Monologue de Dondog ») les figures antagoniques du narrataire du récit premier : un narrataire ennemi ou perçu comme tel (Marconi, l'étudiante) ; un narrataire bienveillant, ami, qui n'est d'autre que Dondog, qui se parle à lui-même pour éloigner la douleur des souvenirs. On notera la présence d'un troisième type de narrataire, qui ne figurait pas, contrairement aux deux autres, dans *Lisbonne, dernière marge* : le narrataire indifférent (Smoky, le public du camp). Sans doute, ces trois figures de narrataires sont-elles aussi trois figurations du lecteur qui peut soit être hostile à la fiction volodinienne, dont il ne partagerait ni les valeurs idéologiques ni la sensibilité esthétique, soit au contraire y adhérer, soit ne pas voir – mais c'est sans doute bien difficile, d'où peut-être la référence à la blatte, dont on ne peut nier, quel que soit l'attachement de l'écrivain pour ce type d'animal, le peu de discernement – ce système de valeurs. C'est à ce dernier type de lecteur que semble renvoyer Dondog, lorsqu'il dit que, souvent, les auditeurs de ses « féeries » estiment qu'il s'agit là de « science-fiction ou de pures foutaises » (109).

Comme l'affirmait l'écrivain lui-même, les figures de lecteurs sont donc loin d'être « neutres » dans ses romans. La présence de narrataires multiples, qui se divisent le plus souvent en ennemis ou sympathisants donne au texte une dimension à la fois fortement agonique et inquiétante : comment savoir si l'interlocuteur est un ami ou un ennemi ? On peut alors se demander comment le lecteur se situe par rapport à ces deux figures antagoniques et dans quelle mesure il est libre de s'identifier à l'une d'elles. Nous tenterons d'apporter des réponses à ces questions dans la partie suivante, consacrée à la façon dont le roman volodinien sollicite le lecteur dit « réel ».

### 2.1.3 Les narrataires invoqués dans *Dora Bruder* et *Tu, mio* : la figure du témoin

Si les narrataires étaient explicitement dotés d'une identité dans les romans étudiés ci-dessus, ce n'est nullement le cas dans *Dora Bruder* et *Tu, mio*, qui semblent convoquer, par le biais des pronoms de deuxième personne du singulier (« vous » chez Modiano, « tu » chez De Luca) et de troisième personne du singulier (« on ») une figure anonyme de lecteur. Modiano a souvent recours à un « on » faussement impersonnel qui semble avoir pour fonction d'associer le lecteur au narrateur. La première occurrence du pronom se trouve à la cinquième page du livre, alors que le narrateur se rend boulevard Ornano pour retrouver l'immeuble où ont vécu Dora et ses parents. Il associe ainsi le lecteur à son travail d'enquête, le menant sur les lieux sans pour autant jouer les guides à la manière du narrateur pratolinien. De fait, le « je » n'est guère plus informé que le lecteur et se contente d'exposer ce qu'il voit : « On traverse la rue Hemel et l'on arrive devant l'immeuble du 41 boulevard Ornano, l'adresse indiquée dans l'avis de recherche de Dora Bruder » (13).

Cette cooptation du lecteur, qui débute par une simple transcription de ce que voit et fait le narrateur, a pour effet de conduire ce dernier à partager les hypothèses formulées : « Le 39 porte une inscription indiquant le nom de son architecte, un certain Pierrefeu, et la date de sa construction : 1881. Il en va certainement de même pour le 41 » (14). À d'autres endroits du texte, le « on » semble n'être qu'une forme d'universalisation du « je ». Ainsi de ce passage où le narrateur tire de son expérience particulière une conclusion de type général, comme l'indique l'emploi du présent et du futur gnominiques : « Ce sont [les parents de Dora] des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. [...] Ce que

l'on sait d'elles se résume souvent à ne simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence » (29). Ce que le lecteur est ici amené à « voir », paradoxalement, ce n'est plus, comme dans l'extrait précédent, des lieux, des espaces occupés, mais au contraire un vide, une absence. La forme de la sentence – chargée d'émotion retenue – l'invite à s'appropriier les propos du narrateur, à les extraire de leur contexte immédiat. L'usage du pronom « on » vise donc souvent à intégrer le lecteur dans l'enquête, à lui faire partager les interrogations, hypothèses et constats d'échec du narrateur – « on ne saura jamais à quelles questions a répondu Ernest Bruder au sujet de sa fille et de lui-même » (78) – et à le faire réfléchir sur la possibilité même d'atteindre un savoir qui semble se dérober toujours, le dégageant ainsi du contexte du récit.

L'emploi du « vous », en revanche, tend à replacer le lecteur au cœur même de la diégèse, non plus du côté de l'enquêteur, mais des victimes, objets de son enquête. Dans ce cas, le « on » ne renvoie plus ni au narrateur, ni au narrataire, mais aux forces hostiles qui menacent les victimes, auxquelles le narrateur associe lui-même et son lecteur par le biais du « vous » : « On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi » (39). Si le contexte éclaire sans ambiguïté la référence du « on » et du « vous » (le passage qui précède évoque la convocation par les autorités françaises des femmes ressortissantes du Reich et leur transfert au Vélodrome d'Hiver) la généralisation qu'opèrent ces pronoms et le présent de l'indicatif a pour effet de favoriser l'identification du lecteur à la situation rapportée. On retrouve ce procédé à plusieurs reprises dans le texte et la sobriété de l'écriture ajoute au tragique de la situation, en donnant au lecteur l'impression d'être victime, comme les personnes évoquées dans le récit, d'une fatalité invincible et invisible : « Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement » (84). Ironie tragique de l'histoire, et non plus acharnement des dieux.

Plus rarement, le « nous » apparaît et semble alors rassembler lecteur, narrateur et personnages dans une humanité commune, qui dépasse le partage enquêteur/victimes. On peut, à titre d'exemple, citer le passage où le narrateur s'interroge sur les motifs de la fugue de Dora et semble solliciter l'expérience personnelle du lecteur : « Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? » (59). Le narrateur apporte sa propre réponse en référence à son histoire subjective et tente de la faire partager au lecteur par le biais du « vous » qui, une fois encore,

tend à rapprocher le lecteur des victimes menacées par les ordonnances de Vichy : « Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, c'est un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étau se resserre » (59). Enfin, le dernier « vous » du texte se situe dans les dernières lignes du récit : « C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler » (147). L'écrivain unit ainsi en un dernier geste le lecteur et Dora, tout en donnant, par le biais de la progression du particulier (« les bourreaux ») au général (« le temps »), de l'humain à l'abstrait, de l'historique à l'éternel, une dimension universelle à l'histoire de la jeune fille.

Il est cependant d'autres endroits du texte où l'assignation du narrataire aux côtés du narrateur, des victimes ou des bourreaux n'est pas aussi claire. Certains passages en effet donnent à lire un « on » ambigu, ni tout à fait innocent ni tout à fait coupable, et il est intéressant de relever que cela se produit à chaque fois que le narrateur est confronté aux tentatives de refoulement, aux actes d'amnésie volontaire de la société d'après-guerre ou actuelle. Ainsi de ce passage où le narrateur se rend à l'ancienne caserne des Tourelles, où ont été internées de nombreuses femmes juives avant d'être déportées, et se heurte à un mur :

Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. Dans le doute et la mauvaise conscience, on avait affiché l'écriteau « Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier » (133).

Si les deux premières occurrences du pronom renvoient sans doute au narrateur, à l'écoute des échos étouffés du passé, en revanche le second réfère à ceux qui, rongés par leur « mauvaise conscience », préfèrent oublier, cacher aux yeux des passants et à eux-mêmes l'histoire du lieu. Ce « on » désigne sans doute l'État français, propriétaire de la caserne, et suggère l'idée d'une politique (urbaine) de l'oubli, comme le confirme ce passage où le narrateur, se promenant dans le quartier de la rue des Jardins-Saint-Paul, ressent une impression de vide : « La plupart des immeubles du quartier avaient été détruits après la guerre, d'une manière méthodique, selon une décision administrative. [...] On avait tout anéanti pour construire une sorte de village suisse dont on ne pouvait plus mettre en doute la neutralité » (138). Le choix du « on », et non pas d'un « ils » qui, marquant davantage le



caractère accusateur de ces propos, tendrait à désengager le narrateur et le narrataire de toute implication, est révélateur : ne font-ils pas partie, eux aussi, de cette société qui a voulu étouffer son passé ? N'y aurait-il pas une responsabilité collective, dont ni le narrateur ni le lecteur ne pourraient se désolidariser ?

Enfin, le texte opère à deux reprises une figuration explicite du narrataire, se donnant alors à lire comme un appel. Il s'agit d'abord du passage où le narrateur commente son geste d'écriture et sollicite l'aide du lecteur pour mener à bien son enquête : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère quand même » (43). Dans le paragraphe précédent, déplorant le manque d'informations concernant la vie de Dora au pensionnat, le narrateur avait avancé qu'« il doit bien exister aujourd'hui à Paris, ou quelque part dans la banlieue, une femme d'environ soixante-dix ans qui se souvienne de sa voisine de classe ou de dortoir d'un autre temps – cette fille qui s'appelait Dora, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron » (43). Le récit de Modiano, né de la découverte d'un article paru dans *Paris-Soir*, se fait ainsi à son tour avis de recherche, appel à témoins, impliquant directement le lecteur.

Le second passage se situe au moment où le narrateur, reproduisant les lettres envoyées par les familles des personnes arrêtées au préfet de police, fait du lecteur, son contemporain, le destinataire ultime de ces courriers. On notera la présence du « nous » qui, ici, souligne la proximité historique du narrateur et du lecteur : « Mais il reste, dans les archives, des centaines et des centaines de lettres adressées au préfet de police de l'époque et auxquelles il n'a jamais répondu. [...] Aujourd'hui nous pouvons les lire. Ceux à qui elles étaient adressées n'ont pas voulu en tenir compte et maintenant c'est nous, qui n'étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens » (86). On remarquera que ce n'est pas au même lecteur que le narrateur en appelle dans les deux extraits : il s'agissait d'une contemporaine de Dora dans le premier cas, des contemporains du narrateur dans le second. La figure du lecteur implicite qui se dessine derrière les narrataires est donc double sur le plan historique : il s'agit à la fois de la génération des pères (et des mères) et de celle des fils. Comme dans *Tigre en papier*, la double figuration du narrataire est étroitement liée au mouvement du récit : une remontée du présent au passé, en vertu de laquelle le narrateur, rescapé d'un autre temps (Martin) ou hanté par un temps qu'il n'a pas connu (le narrateur modianien) s'adresse autant à un narrataire étranger à l'époque racontée qu'à ceux qui l'ont vécue.

Le roman de De Luca ne convoque qu'une fois un narrataire anonyme, dans l'*incipit*, par le biais de la seconde personne du singulier : « Le poisson n'est poisson qu'une fois dans la barque. Il est faux de crier que tu l'as pris quand il vient juste de mordre et que tu sens son poids danser dans la main qui tient la ligne. Le poisson n'est poisson qu'une fois à bord. Tu dois le faire remonter au fond par une prise douce et régulière, rapide et sans à-coups. Sinon tu le rates<sup>2081</sup> » (9). Sans doute, la phrase suivante – « Nicola m'a appris à pêcher<sup>2082</sup> » – peut laisser entendre que le narrateur ne fait que répéter les mots de la leçon de Nicola. Néanmoins, l'absence de guillemets et la valeur symbolique que le narrateur prête à la pêche tout au long du texte<sup>2083</sup> suggèrent que ce passage, situé stratégiquement au tout début du roman, a une dimension métaphorique. Il peut tout d'abord se lire comme une sorte d'avertissement au lecteur en ce qui concerne la façon même de lire le roman : de la patience, de la prudence, une attention aux moindres soubresauts du texte. Il peut également rendre compte du rythme du récit, qui progresse lentement, régulièrement, et de son contenu même : une remontée du passé, du fond des eaux mystérieuses de l'histoire. Le narrateur n'est-il pas celui qui a voulu percer le secret de Caia, faire resurgir à la surface un passé refoulé, mais sans la prudence et l'habileté requises pour pêcher ? Enfin – et c'est sur ce dernier point que nous nous attarderons ici – on peut penser que cet *incipit*, où le narrateur semble répéter au narrataire la leçon qu'il a lui-même apprise de Nicola, a pour effet de mettre d'emblée l'accent sur un thème fondamental du roman : la transmission.

Nicola a enseigné au narrateur comment pêcher non par de grands discours, ni même par une démonstration exemplaire, mais simplement en pêchant et en emmenant le garçon dans sa barque : « Nicola m'a enseigné la mer sans dire : on fait comme ça. Il faisait comme ça et comme ça c'était bien, non seulement précis mais beau à voir, sans hâte. Le comme ça

<sup>2081</sup> *T,M*, p. 9 : « *Il pesce è pesce quando sta nella barca. È sbagliato gridare che l'hai preso quando ha solo abboccato e senti il suo peso ballare nella mano che regge la lenza. Il pesce è solo pesce quando è a bordo. Devi tirarlo all'aria dal fondo con presa dolce e regolare, svelta e senza strappi. Altrimenti lo perdi.* »

<sup>2082</sup> *Ibid.* : « *Nicola mi ha insegnato a pescare.* »

<sup>2083</sup> Les sorties en mer en compagnie de Nicola scandent les différentes étapes de l'enquête que le narrateur mène sur le passé et son parcours de l'enfance à l'âge adulte : le garçon attire l'attention de Caia alors qu'il s'est fait mordre par une murène lors de la pêche, son « baptême de sang » (p. 25) le faisant accéder à l'âge d'homme – il apprend à taire sa douleur – et le confrontant à l'Histoire incarnée par la jeune fille ; c'est au cours d'une journée en mer que Caia lui confie sa croyance en la possibilité pour les morts de venir occuper le corps des vivants ; c'est Nicola, le pêcheur, qui lui révèle l'origine juive de Caia ; la tempête essuyée une nuit anticipe la scène à la pizzeria, où le narrateur se battra contre les touristes allemands, tandis que son « baptême du feu », qui vise à corriger ce qu'il aura découvert depuis son « baptême du sang », a lieu lors d'une nuit agitée où souffle le sirocco.

de Nicola avait l'allure des vagues, ses gestes faisaient une rime que j'apprenais à saisir<sup>2084</sup> » (11). Des pêcheurs, le narrateur apprend le silence, la patience, l'acceptation de la douleur, la persévérance face aux tempêtes, et cela sans qu'aucune leçon ne soit jamais explicitement formulée, simplement en les voyant vivre et en essayant de reproduire leurs attitudes au moment venu<sup>2085</sup>.

Ce qui vaut pour la pêche vaut du reste pour tout type de connaissance, et notamment celle qui passionne le narrateur, la connaissance du passé : « Même si je parle jusqu'à demain, pour te dire comment était la guerre que j'ai vue, tu ne peux rien savoir. On doit savoir avec les yeux, la peur, le ventre vide, pas avec les oreilles, les livres<sup>2086</sup> », dit Nicola au narrateur qui l'interroge sur sa vie de soldat (47). De fait, c'est bien une expérience intime de l'histoire, vécue au plus profond de son être, que va faire le jeune garçon en accueillant l'âme du père de Caia. À travers le « tu » de l'incipit, le lecteur est sans doute invité vivre lui aussi, par le biais de la fiction, une expérience de l'histoire et nous verrons que la sollicitation active des trois instances lectorales contribue fortement à favoriser son identification au narrateur, devenu, pour un temps, réceptacle du passé.

Les œuvres du second *corpus* peuvent donc se définir comme des récits adressés, où un narrateur livre son récit à un ou plusieurs narrataires. Dans *Tigre en papier*, *Tristano meurt* et *Dondog*, ce récit prend la forme d'un discours, tandis que *Dora Buder* et *Tu, mio* introduisent dans la narration des marques d'oralité, qui tendent à faire du récit l'objet d'une communication avec un narrataire anonyme. Dans *Lisbonne, dernière marge*, le roman intradiégétique d'Ingrid est explicitement destiné à l'un des personnages de la diégèse, Kurt.

On remarquera que les récits du second *corpus* présentent plus souvent que les romans de l'après-guerre la figure du narrataire-personnage, qui incarne, dans la fiction, le récepteur du récit du narrateur. Tout se passe donc comme si les textes exprimaient, par le biais d'une narration exhibant les deux pôles de la communication, le processus de transmission qui constitue l'un des enjeux majeurs du rapport de notre société à l'histoire. C'est aussi une façon d'indiquer que l'histoire est essentiellement discours, récit, objet de mémoire, à

---

<sup>2084</sup> *T,M*, p. 10-11 : « Nicola mi ha insegnato il mare senza dire : si fa così. Faceva il così e il così era giusto, non solo preciso ma bello da vedere, mai di fretta. Il così di Nicola aveva l'andatura delle onde, i suoi gesti facevano una rima che imparavo a intendere. »

<sup>2085</sup> Sur le thème du silence et ses enjeux dans les romans d'E. De Luca, nous renvoyons à I. Lanslots, « Il silenzio in Erri De Luca : spazio e tempi differiti », *Narrativa*, Université Paris X-Nanterre, n°10, septembre 1996, p. 229-244.

<sup>2086</sup> *Ibid.*, p. 39 : « Pure se parlo fino a domani, tu di com'è stata la guerra che ho visto non puoi sapere niente. Si deve sapere con gli occhi, con la paura, con la pancia vuota, non con le orecchie, coi libri. »

formuler ou à reformuler, et à transmettre. Mais la transmission n'est nullement chose facile, dans ces textes. Elle est plutôt présentée comme une exigence (témoigner pour le témoin est un impératif pour Rolin, Modiano et Tabucchi) que les narrateurs ont souvent du mal à satisfaire, tant est grand le fossé qui semble les séparer des narrataires : c'est le cas notamment dans *Tigre en papier* et *Tristano meurt*, où le rapport entre narrateur et narrataire est travaillé par une tension palpable, débouchant parfois sur une relation proprement agonique.

On rappellera également que les narrataires des récits sont souvent multiples, distincts l'un de l'autre, voire opposés. Sur le plan générationnel, Martin, Tristano et le narrateur modinien s'adressent à la fois à la génération des pères et à celle des fils. Au sein de celles-ci, Martin distingue en outre d'une part ceux qui ont partagé les combats des militants de la Cause et ceux qui l'ont refusé, puis moqué<sup>2087</sup> et, d'autre part, ceux qui en accueillent l'héritage avec bienveillance (Marie) ou au contraire avec cynisme. Se confiant à l'écrivain plus jeune que lui, Tristano s'adresse également à tous les membres de sa génération, y compris à ceux qui, contrairement à l'écrivain, adhèrent à la société de consommation incarnée par la télévision, « dingodingue ». C'est bien sûr Volodine qui distingue le plus clairement entre un narrataire ami et un narrataire hostile, représentant les uns et les autres dans ses romans. Contrairement à ce que nous avons observé dans les romans du premier *corpus*, les narrataires, qu'ils soient des personnages de la fiction ou qu'ils soient simplement invoqués, sont ainsi appelés à jouer un rôle actif dans la réception, constituant, notamment dans les romans de Tabucchi, Volodine et Rolin, le contre-point, voire l'adversaire du narrateur.

Enfin, la dernière particularité des narrataires des récits du second *corpus* tient au fait qu'ils coïncident souvent avec la figure du narrateur, qui semble autant raconter pour l'autre que pour lui-même : le lecteur se fait alors témoin, confident d'une vie examinée, dont il recueille les leçons ou plutôt les interrogations.

Si les œuvres étudiées partagent donc bien avec les romans engagés du premier *corpus* la conception de la pratique littéraire comme communication, en revanche elles mettent spécifiquement l'accent sur les différentes façons dont on hérite, dont on reçoit l'histoire. On serait tenté d'avancer que si les romans de l'après-guerre interrogent la façon dont peut être

---

<sup>2087</sup> *TP*, p. 29 : « aujourd'hui, tous les nantis affectent de trouver cette histoire comique, une vraie farce, un monôme, une pantalonnade, même pas cinq morts, pensez, pas une seule bonne vraie fusillade, ah, elle est bien bonne ! Ils voudraient, en fait, qu'on les rembourse de leur peur : parce qu'à l'époque, je peux te dire qu'ils les avaient à zéro. [...] Et une partie de leur haine actuelle vient de là : avoir eu si peur pour si peu de morts ! ».

transmise l'expérience de l'histoire, les récits contemporains, eux, en questionnent la réception (au sens premier d'acte de recevoir) en mettant en scène des narrataires multiples, qui représenteraient plusieurs façons de lire, de comprendre, de s'appropriier l'histoire.

## 2.2. La lecture des récits du second *corpus* : une déroute programmée et acceptée

### 2.2.1 La multiplication des lieux d'indétermination : une sollicitation particulièrement active du lecteur

Les analyses menées dans la troisième partie de cette étude ont fait apparaître le caractère lacunaire, troué, de la transcription de l'histoire à l'œuvre dans les textes du second *corpus* : figurée essentiellement comme trace, aux trois sens de trace mnésique, matérielle et affective, l'histoire est aussi donnée à lire comme telle, et il ne paraît pas impossible d'associer à l'image du narrateur enquêteur celle d'un lecteur investigateur, lancé à la recherche d'un sens du texte qui n'est pas plus facile à percer que celui de l'histoire. À la démarche herméneutique du narrateur détective ou historien répondrait l'activité du lecteur, qui chercherait tantôt à deviner la stratégie narrative de l'auteur (lectant jouant), tantôt à déchiffrer le sens global de l'œuvre (lectant interprétant).

Une première orientation de lecture peut être donnée par le genre de l'œuvre, qui indique au lecteur comment il doit recevoir le texte. Or la plupart des récits de notre second *corpus* présentent un statut générique ambigu, au-delà même du fait, analysé plus haut, qu'ils mêlent différents paradigmes narratifs et les subvertissent : ainsi, *Dora Bruder* oscille entre la biographie (de Dora et des autres personnes mentionnées dans l'enquête de Modiano), l'autobiographie, voire l'autofiction (à laquelle Modiano a recours dans la quasi-totalité ses œuvres<sup>2088</sup>) et le carnet d'enquête. Denise Cima, renvoyant à la définition de l'autobiographie

---

<sup>2088</sup> Modiano, qui n'emploie cependant guère le terme d'« autofiction », place lui-même sa pratique romanesque entre les deux pôles de la fiction et de l'autobiographie, affirmant être incapable d'adhérer complètement à un type d'écriture ou à l'autre : « Je suis incapable d'écrire directement une autobiographie, alors c'est comme si je rédigeais la novellisation du film de ma propre vie. J'éparpille mes souvenirs ici et là, je recolle sans cesse les lambeaux de la réalité, rien que des lambeaux. Je suis incapable d'écrire une pure fiction » (*Le Nouvel Observateur*, 28 janvier-3 février 1998, cité dans D. Cima, *Étude sur Patrick Modiano, « Dora Bruder » : jeux*

proposée par Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabonne<sup>2089</sup> indique en quoi *Dora Bruder* se distingue de l'écriture autobiographique : s'il y a bien identité entre narrateur, auteur et protagoniste principal, le récit rétrospectif ne recouvre pas l'ensemble d'une vie (quelques années seulement) et son écriture est fragmentaire<sup>2090</sup>. Quant au caractère historique et biographique du texte, il était mis en valeur par l'édition originale qui comportait un bandeau de couverture rouge, indiquant, sous le nom de la jeune fille qui donne son titre au récit, « Née le 25/02/1926, à Paris, 12<sup>ème</sup> », ce qui certifiait l'authenticité du personnage. Cependant, nulle part n'est indiqué, dans le corps du texte, ce qui pourrait donner au lecteur la preuve irréfutable de l'existence de Dora : la mention de son nom dans *Le Mémorial des enfants juifs déportés* de Serge Klarsfeld. Le récit remet du reste en question la dimension exclusivement biographique que semblait promouvoir l'édition originale puisqu'un complexe jeu de miroir se crée entre la biographie de Dora et celle des autres déportés ou des autres juifs (y compris le père de l'auteur), des écrivains morts en ces années et de Modiano lui-même.

L'appartenance des romans de Rolin, Tabucchi et De Luca au domaine de la fiction semble en revanche évidente : le narrateur ne porte pas le même nom que l'auteur dans *Tigre en papier* et *Tristano*, qui a combattu les fascistes durant la seconde guerre mondiale, n'est pas Antonio Tabucchi, né en 1943 ; quant au narrateur de *Tu, mio*, il n'est pas nommé, mais la dimension fantastique du récit suffit à classer ce dernier dans le champ fictionnel.

Cependant, les romans de Rolin et De Luca ont également partie liée avec l'autofiction et le lecteur un peu informé de la biographie des auteurs ne peut manquer de relever les « biographèmes<sup>2091</sup> » présents dans leur texte. Rolin ne s'est jamais caché d'avoir été un dirigeant de la Gauche Prolétarienne – c'est à lui qu'incomba, sous le nom d'« Antoine », la responsabilité des actions violentes de la GP – et de nombreux épisodes de sa lutte militante sont retranscrits dans le roman. C'est le cas par exemple de la confrontation avec les CRS devant l'usine Renault de Flins, que Martin situe en juin 1968 alors qu'elle eut lieu un an plus

---

*de miroirs biographiques*. Paris : Ellipse, « Résonances », 2003, p. 16). On rappellera néanmoins que l'avant-dernier texte publié à ce jour par Modiano est un texte autobiographique, *Un Pedigree* (Paris, Gallimard, « NRF », 2005) : il s'agit d'une autobiographie partielle, de sa naissance jusqu'à sa vingt-et-unième année, autrement dit avant l'entrée en littérature. Pour les rapports entre l'œuvre de Modiano et l'autofiction, nous renvoyons à l'étude de Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1997.

<sup>2089</sup> J. Lecarme et E. Lecarme-Tabonne, *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, « Collection U. Série Lettres », 1997.

<sup>2090</sup> D. Cima, *op.cit.*, p. 47.

<sup>2091</sup> Entendu au sens strict, ce terme désigne une sorte de passages obligés dans le biographique et, par extension, les éléments biographiques spécifiques à un auteur.

tard<sup>2092</sup>, de l'enlèvement à main armée du « général en retraite Chalais, PDG d'une entreprise qui avait licencié des grévistes » (31), qui peut renvoyer à deux enlèvements distincts effectués par Rolin et ses compagnons : celui du député UDR Michel de Grailly en novembre 1970 et, fin 1971, celui de Robert Nogrette, chef-adjoint des relations sociales chez Renault qui venait d'annoncer des licenciements. On pourrait aussi mentionner la préparation de l'attentat à Chambéry qui visait, en 1972, Paul Touvier, criminel de guerre rendu à la liberté par une grâce présidentielle, et qui n'aboutira pas, l'homme ayant disparu. Dans le roman, Martin évoque le projet de tuer « un milicien », dont le nom ne sera pas dévoilé, « à Chambéry ou Annecy, enfin une ville dans les montagnes, et près d'un lac » (229). Mais en dehors de ces épisodes que le lecteur ne connaît sans doute pas dans le détail, certains traits biographiques plus évidents apparaissent dans le roman, confirmant la « familiarité » que l'auteur reconnaît lui-même entretenir avec Martin<sup>2093</sup> : ce dernier est aussi un écrivain – il évoque « Amédée » (alias Serge July) qui aurait « parlé avec faveur d'un de [ses] livres » (66) – dont le père, gaulliste pendant la guerre, fut officier. Mais c'est l'oncle de l'écrivain, et non son père, qui mourut en Indochine. De même, si Rolin, normalien, élève d'Althusser, évoque dans son roman la figure du maître de la rue d'Ulm, c'est Gédéon, le dirigeant de la Cause, et non Martin, qui est à Normale Sup.

De Luca n'a jamais nié non plus la forte dimension autobiographique de ses romans, se présentant volontiers comme le « rédacteur » de souvenirs qui s'imposent à lui pour former une histoire :

Mes histoires sont toutes construites avec un narrateur à la première personne, car la seule voix que je possède est celle d'un homme qui se trouve au milieu d'elles et qui les sort après les avoir longtemps gardées. Le mobile de ces histoires est un sursaut de mémoire qui pointe derrière soi, presque un guet-apens. [...] Je reviens sur les histoires par besoin de faire revivre des personnes. Je ne possède pas de personnages, je n'écris rien sur eux, je ne les invente pas ; j'écris sur des personnes, c'est-à-dire un bout d'humanité déjà passé, déjà créé et constitué<sup>2094</sup>.

De Luca relie même explicitement, lors d'un entretien avec Attilio Scuderi, la rédaction de *Tu, mio* au souvenir fulgurant d'une jeune fille juive qu'il avait rencontrée dans

<sup>2092</sup> Nous renvoyons, en ce qui concerne les actions d'O. Rolin au sein de la GP, à l'article de T. Guichard, « Olivier Rolin : le temps des perdants magnifiques », dans *Le Matricule des anges*, n°9, octobre-novembre 1994, p. 4-6. H. Hamon et P. Rotman, dans *Génération* (*op. cit.*), grande fresque de l'histoire de mai 1968, évoquent aussi O. Rolin.

<sup>2093</sup> O. Rolin / Y. Charnet, « Cette tauromachie avec les mots... », art. cit., p.7.

<sup>2094</sup> E. De Luca, *Essais de réponse*, *op. cit.*, p. 27-28.

sa jeunesse : « C'est ainsi que, il y a quelques années, je me suis rappelé Caia, de façon imprévue, et j'ai passé quatorze jours à écrire cette histoire qu'est *Tu, mio*. J'ai fait durer longtemps un souvenir, je l'ai propagé<sup>2095</sup> ». On ne saurait déduire de ces propos l'appartenance du roman au genre autobiographique et c'est sans doute, ici encore, le terme d'autofiction qui convient le mieux pour rendre compte de l'œuvre de De Luca : « Même si l'amorce de quelques vies dont je parle dans les livres pêche dans mes histoires personnelles, ensuite ces vies prennent le large toutes seules et se défont du négligeable moi qui leur a fourni le prétexte d'un début<sup>2096</sup> ».

Comme le souligne A. Scuderi, la « matrice autobiographique » des romans de De Luca est « une des clés essentielles » du « pacte de lecture » qu'il noue avec ses lecteurs, habitués à y retrouver certains biographèmes<sup>2097</sup> : on notera dans *Tu, mio* le thème de la mer, des vacances sur l'île d'Ischia, évoqués dans le roman *Une fois, un jour*<sup>2098</sup> et les essais *En haut à gauche*<sup>2099</sup> et *Essais de réponse*. Dans le recueil d'articles et d'interventions que constitue *Alzaia*, De Luca associe le souvenir des étés d'enfance passés sur l'île à la rencontre avec les touristes allemands, dont la langue, chargée du souvenir de l'usage qu'en firent les nazis, le répugnait : « Je m'en souviens comme d'une langue entendue avec ennui, avec répulsion même, chez les touristes qui essaïmaient dans l'île des étés de mon enfance au Sud<sup>2100</sup> ». Un autre thème récurrent, déjà mentionné dans la première partie de ce travail, est celui de la consultation des livres d'histoire dans la bibliothèque paternelle, évoquée dans des textes à valeur autobiographique comme *Alzaia*, *Essais de réponse* ou *Come noi fantasmì*<sup>2101</sup>. Enfin, on relèvera, dans *Tu, mio* la fascination du jeune narrateur pour l'onomastique hébraïque (Caia se nomme en fait « Haiele ») qui renvoie inévitablement celle de l'écrivain lui-même, lecteur assidu et commentateur de la Bible<sup>2102</sup>.

<sup>2095</sup> Notre traduction des propos d'E. De Luca, dans A. Scuderi, *Erri de Luca*. Fiesole : Cadmo, « Scrittura in corso », 2002, « Dialogo con Erri De Luca » [p. 121-142], p. 137 : « Così, qualche anno fa, mi sono ricordato improvvisamente di Caia e ho passato quattordici giorni a scrivere quella storia che è Tu, mio. Ho fatto durare a lungo un ricordo, l'ho propagato. »

<sup>2096</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>2097</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>2098</sup> E. De Luca, *Une fois, un jour* [*Non ora, non qui*, 1989]. Trad. de l'italien par D. Valin. Paris : Lagrasse, Verdier, 1992.

<sup>2099</sup> E. De Luca, *En haut à gauche* [*In alto, a sinistra*, 1994], contenu dans *Les Coups des sens*. Trad. de l'italien par D. Valin. Paris : Rivages, « Littérature étrangère », 1996.

<sup>2100</sup> E. De Luca, *Alzaia*, « Allemand », *op. cit.* [p. 205-206], p. 206.

<sup>2101</sup> E. De Luca / A. Bolaffi, *Come noi fantasmì : lettere sull'anno sessantottesimo del secolo tra due che erano giovani in tempo*, *op. cit.*

<sup>2102</sup> Les références à la Bible sont présentes dans la plupart des œuvres de De Luca et souvent ce sont les personnages eux-mêmes qui la lisent, en citent des passages, en racontent l'expérience de lecture (c'est le cas notamment des narrateurs de *Acide*, *Arc-en-ciel* et de *Trois Chevaux*) ; Dans *Un nuage comme tapis* [*Una nuvola come tappeto* (1991)], l'écrivain propose treize textes de commentaires et de réécriture des épisodes centraux de l'Ancien Testament.



On pourrait donc croire que l'ambiguïté générique du roman de De Luca, qui oscille entre roman et autobiographie, ne perturbe guère le lecteur familier de son œuvre et que, au contraire, elle en constitue une « marque de fabrique » et donc un indice de reconnaissance, un point de stabilité et de repère pour le lecteur. Cependant, il n'est pas certain que cet effet de reconnaissance corresponde à une mise en veille de l'activité réflexive et interprétative du lecteur. En effet, l'association du « “je raconté” de l'espace autobiographique » et de la « poétique du retour des thèmes » constituant ce que A. Scuderi nomme, à la suite de Philippe Lejeune<sup>2103</sup>, un « pacte fantasmatique de lecture<sup>2104</sup> », on peut penser que l'un des enjeux de la lecture du lecteur consiste précisément à rechercher la figure de l'auteur dans le texte. Si ce type de lecture peut s'appliquer à n'importe quel texte (y compris à ceux de notre premier *corpus*) il semble que les romans de Modiano, De Luca et Rolin sollicitent, voire programment, plus consciemment que d'autres ce type de recherches qui a pour effet à la fois d'orienter le lecteur familier des écrivains dans sa lecture et de l'égarer en mêlant réalité et fiction.

Après le genre de l'œuvre, le second élément propre à orienter le lecteur dans sa recherche du sens de l'œuvre est la lisibilité du texte lui-même, ordinairement favorisée par la présence d'une instance de narration bienveillante qui tente de rendre le texte le plus transparent possible au lecteur. Or nous avons déjà remarqué que la plupart de nos récits présentent une structure narrative relativement complexe, qui peut dérouter le lecteur : Martin et Tristano, dont la mémoire est souvent confuse, mêlent les époques et les lieux et on peut voir dans Marie, qui reproche à l'ami de Treize de ne pas savoir raconter une histoire, une figure du lecteur qui, attaché au paradigme aristotélicien de l'intrigue composée d'un début, d'un milieu et d'une fin, éprouve de la difficulté, voire de la réticence, à adopter le paradigme narratif décentré adopté par Martin.

L'histoire de l'enlèvement de Chalais, par exemple, débute au premier chapitre de *Tigre en papier* (30) et est reprise au cinquième (198-204), sans connaître de fin. La structure même du livre reproduit ce va-et-vient entre les époques et les lieux, puisque le roman s'ouvre

---

<sup>2103</sup> P. Lejeune nomme « pacte fantasmatique » une « forme indirecte du pacte autobiographique », en vertu duquel le lecteur est « invité à lire les romans non seulement comme renvoyant à une vérité de la –nature humaine», mais aussi comme *fantasmes* révélateurs d'un individu. » (*Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, « Poétique », 1975, p. 42)

<sup>2104</sup> A. Scuderi, *op.cit.*, p. 61.

*in medias res*, avec Martin et Marie roulant autour du périphérique à bord de « la déesse Remember » (97), avant de continuer par une analepse, au deuxième chapitre, qui revient sur la rencontre de Marie et Martin à l'anniversaire de Judith, et de se poursuivre au troisième chapitre par la recherche de la voiture dans les rues de Paris. Ce n'est qu'au quatrième chapitre que le récit rejoint le temps et le lieu d'énonciation du premier chapitre. La fin du récit de Martin coïncide cependant avec la fin du voyage, donnant au lecteur le sentiment d'une histoire achevée. Mais cela n'aura pas été sans peine et il semble bien que la volonté de l'auteur ait été de contraindre son lecteur à relier lui-même les fils de l'immense pelote qu'est le récit de Martin, lui faisant vivre, par et dans sa lecture, l'expérience des mille chaînes qui attachaient les militants de l'époque les uns aux autres ainsi qu'aux récits et aux histoires des générations précédentes.

Il en va de même dans *Tristano meurt*, le lecteur étant emporté dans un tourbillon de souvenirs, de rêveries et de fantasmes qui transgressent les règles de l'enchaînement logique et chronologique : Tristano n'est-il pas d'ailleurs tenté de commencer son récit par la fin<sup>2105</sup> ? En l'absence d'un interlocuteur qui souligne le désordre et les répétitions du récit de Tristano, c'est lui-même qui y pourvoit, en commentant systématiquement son récit : « Je divague<sup>2106</sup> » (43), « T'ai-je déjà parlé de Vanda ? je ne m'en souviens plus...<sup>2107</sup> » (23). Le narrateur attire ainsi l'attention du lecteur sur le caractère chaotique de son récit, lui laissant entendre qu'il est voulu, et l'invite à s'interroger sur la signification de ce que nous avons appelé précédemment « la poétique de la céphalée ».

Ajoutons que la forte dimension intertextuelle de ces deux textes, qui a déjà fait l'objet d'une étude dans la troisième partie de ce travail, contribue à impliquer la part du lecteur « jouant » qui est en chaque lecteur en faisant du récit un véritable jeu de piste. L'habileté de Tabucchi et de Rolin est de mêler des titres d'œuvres ou des noms d'écrivains illustres (*Illiade*, *Quatre-vingt-treize*, Rimbaud... dans *Tigre en papier*) à des allusions qui ne sont au contraire pas explicitées (le surnom donné par Martin à Juju, ouvrier homosexuel, « Querelle de l'Est » est ainsi une référence voilée à *Querelle de Brest* de Jean Genet) donnant l'impression au lecteur que chaque page recèle, potentiellement, des renvois intertextuels. Le lecteur est ainsi dans un état d'alerte permanent, à la manière d'un détective à l'affût du moindre indice. Cette sollicitation du lecteur par le biais de l'intertextualité peut être comprise

---

<sup>2105</sup> *TM*, trad. fr., p. 41 : « et ce n'est pas juste que je conclue ici, autrement je t'aurai fait venir pour quoi, pour te faire écrire la fin ? » / *TM*, p. 32 : « [...] e non è giusto che concluda qui, altrimenti cosa ti ho chiamato a fare, per farti scrivere la fine ? »

<sup>2106</sup> *TM*, p. 34 : « Sto divagando... »

<sup>2107</sup> *Ibid.*, p. 18 : « Ti ho già parlato di Vanda ?, non mi ricordo... »

comme un élément clé de la programmation de lecture construite par les textes, dans la perspective d'une lecture active, investigatrice.

La structure du récit modianien n'est guère plus linéaire que celles de *Tigre en papier* ou de *Tristano meurt* : le premier chapitre plonge immédiatement le lecteur dans une temporalité multiple, composée de plusieurs strates que le narrateur déploie pourtant horizontalement, associant à un lieu unique – en l'occurrence le boulevard Ornano – pas moins de quatre époques : 1941 (l'année de la fugue de Dora), les années d'enfance de Modiano (le début des années 1950), 1958 (début de la Guerre d'Algérie), les années 1965 à 1968, qui sont aussi les années de jeunesse du narrateur. C'est un Paris palimpseste, parcouru et raconté par d'autres, défiguré et reconfiguré par l'histoire, qui se donne à voir au lecteur, parfois égaré dans cette juxtaposition des lignes du temps qui jamais ne s'ordonnent.

Le lecteur suit en outre le narrateur dans son enquête tâtonnante, partageant ses trouvailles concrètes (les documents d'archives, les photos) comme ses spéculations et ses sentiments ou souvenirs plus intimes. Mais pas plus que les diverses époques évoquées, ni les thèmes, ni les personnages, ni les documents, ni même les différents épisodes de la vie du narrateur ne semblent hiérarchisés, ordonnés selon un principe régulateur. Ni les uns par rapport aux autres (d'où sans doute la difficulté de trancher entre biographie, autobiographie et carnet d'enquête) ni entre eux : tous les personnages (Dora, Ernest Bruder, l'écrivain Felix Hartlaub ou encore l'inconnue du « panier à salade ») ont le droit d'occuper une place dans le récit. Des visages, des voix, surgissent sur la page avec la même intensité, avant de retourner au silence. Un extrait des *Misérables* est cité au même titre qu'une fiche d'état civil ou qu'une liste d'écoles.

Et pourtant, le lecteur de *Dora Bruder* n'est pas complètement perdu dans la narration, des points de repère sont donnés. On peut mentionner en premier lieu la voix narrative, le « je » qui constitue, bien plus que le point de convergence, l'espace où se réfractent les diverses lignes du récit, et, en second lieu, l'histoire fragmentée mais chronologiquement progressive de Dora. Le récit s'achève avec le départ de la jeune fille et de son père pour Auschwitz, autrement dit quand ils quittent Paris, l'espace que partageait avec eux le narrateur. Ceci est bien une façon de donner, *a posteriori*, une unité au récit (unité de lieu, unité de narration), à condition toutefois de ne pas oublier que l'image de Paris est éparpillée, démultipliée par chacun des quartiers évoqués et par les nombreuses défigurations infligées par le temps et l'histoire, et que le narrateur n'existe qu'au travers des mille liens qui l'attachent, de près ou de loin, aux personnes disparues.

Des points de repère sont également livrés au lecteur dans les romans de Rolin et de Tabucchi, qui l'aident à se frayer un chemin dans la fiction : le récit que Martin délivre à Marie tient en quelques heures, a un début (la rencontre à l'anniversaire de Judith) et une fin : l'arrivée au domicile de la jeune femme. La fin du voyage coïncide avec le récit de la fin (la mort) de Treize, le personnage qui avait motivé le discours de Martin. Tristano, quant à lui, achève son récit alors qu'il sent son heure venue et ses derniers mots renvoient au début du livre, non pas à la première page, mais à la couverture : en effet, la dernière chose que transmet le vieil homme à l'écrivain, ce ne sont pas des mots, mais une image, la photo de son père, vu de dos, « comme s'il disait adieu<sup>2108</sup> » (204), qui figure en couverture du livre. Dans les deux cas, le retour aux origines du récit (Treize, la couverture du livre) sanctionne la fin d'un discours qui jusque là semblait rebelle à toute notion de début, de milieu et de fin.

On notera que les auteurs ont également soin de fournir au lecteur des informations sur l'époque évoquée : contrairement à ce qui se passait dans *Le Sursis*, *Les Hommes et les autres* ou *Le Sentier des nids d'araignée*, les auteurs ne prêtent pas *a priori* au lecteur une connaissance approfondie du contexte historique et culturel de l'action rapportée et on peut penser que la figuration, dans *Tigre en papier* et *Tristano meurt*, de narrateurs plus jeunes que les narrateurs participe, entre autres, de ce souci « pédagogique » : l'ignorance de Marie légitime le ton didactique qu'adopte souvent Martin et les questions qu'elle pose expriment les éventuelles interrogations ou objections du lecteur né après les années soixante-dix. La peur de ne pas être compris traverse en effet le récit de Martin, qui essaie, en délivrant ses histoires à Marie, de transmettre une vérité qui, sans cela, serait perdue ou trahie. Le souci d'informer est ainsi étroitement lié au souci de préserver, comme le signale ce passage où Martin imagine quelles erreurs pourraient commettre les générations à venir quand elles déterreront les cartouches de dynamite enfouies par Martin et Treize dans la forêt de Fontainebleau<sup>2109</sup>. En racontant cet épisode à Marie, c'est bien à une conjuration de l'oubli, de la falsification volontaire ou involontaire de l'histoire de sa génération que se livre Martin.

---

<sup>2108</sup> *TM*, p. 162 : « come se ci dicesse addio ». Le texte italien, par le pronom « ci » [nous] inclut le lecteur, comme si l'adieu lui était destiné.

<sup>2109</sup> *TP*, p. 99 : « Et maintenant, dis-tu à la fille de Treize, ton père est mort, moi je suis un vieil homme de lettres, la Révolution n'est décidément pas à l'ordre du jour, et il y a quelque part sous l'humus de la forêt de Fontainebleau [...] quelques dizaines de cartouches de dynamite qui exploseront peut-être lorsqu'un bulldozer les déterrera, à la fin du XXI<sup>e</sup> siècle ou plus tard [...] et personne ne comprendra ce que ces explosifs faisaient là, on dira qu'ils dataient de la Deuxième Guerre mondiale, ou de la Troisième, si entre-temps elle a eu lieu. Et c'est André qui nous les aura donnés, un jour de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, dérobés à un porion des Houillères du Nord et Pas-de-Calais, avec une vieille mitraillette Sten provenant d'un lot parachuté par les Anglais en 1944. »

Enfin, certains passages des récits, de nature métatextuelle, peuvent être compris comme des indications de lecture données au lecteur, comme nous l'avons déjà évoqué au sujet de l'*incipit* de *Tu, mio*. Le narrateur de *Dora Bruder* se présente ainsi autant comme un écrivain que comme un lecteur, recourant aux livres de Victor Hugo ou de Jean Genet pour combler les lacunes de l'histoire de Dora, arpentant les territoires de la fiction avec la même vigilance que les rues de Paris susceptibles de le renseigner sur la jeune fille. Il donne ainsi l'exemple d'une lecture active, ouverte, qui lui permettrait de se constituer une sorte de mémoire autre, qui dépasserait sa propre expérience vécue ou plutôt qui, faisant de la lecture même une expérience, mettrait sur le même plan vie « vécue » et vie « lue ». De fait, le narrateur a aussi bien recours à ses souvenirs d'enfance et de jeunesse qu'à ses souvenirs de lecture quand il s'agit d'imaginer ce que les documents historiques et les témoignages taisent. Tristano et Martin, puisant dans la littérature comme dans un vaste réservoir d'images et de formules susceptibles de les aider à exprimer leurs sentiments ou réflexions, insistent aussi sur le lien qui unit l'art à la vie : c'est à l'image joycienne de l'épiphanie que Tristano a recours quand il s'agit de rendre compte de la fulgurance de la révélation essentielle de son existence (la trahison de l'idéal démocratique pour lequel il s'est battu) et c'est au « bal des têtes » du *Temps retrouvé* que Martin renvoie quand il désire exprimer la prise de conscience de l'écoulement irréversible du temps.

Dans ces trois textes, la littérature apparaît donc comme un formidable outil de compréhension et de formulation du monde et les narrateurs donnent l'exemple au lecteur de la façon dont on peut se saisir de la littérature pour vivre. C'est donc autant une vérité de la littérature (elle aide à vivre) qu'un mode d'emploi à l'adresse du lecteur qui est donné : lire un texte, c'est se l'approprier et l'intégrer à son bagage d'expériences, pour ensuite y recourir lorsque le monde réel faillit.

Mais il est aussi des indications de lecture qui concernent la façon de lire les textes eux-mêmes, autrement dit des indications métatextuelles : ainsi, Tristano semble vouloir mettre en garde le lecteur qui associerait désordre de la narration et incohérence du propos, lorsqu'il a recours à la métaphore des desseins tracés sur le sable. On notera que ce passage est adressé à un « tu » qui peut autant désigner le narrataire-personnage, l'écrivain, que Tristano lui-même et enfin le lecteur : « et puis un jour le doigt s'arrête tout seul, il n'arrive plus à faire de gribouillis, il y a sur le sable un tracé étrange, un dessin sans logique ni construction, et tu soupçonnes tout à coup que le sens de toute cette affaire était dans les

gribouillis<sup>2110</sup> »(63). Martin tient des propos semblables lorsqu'il dit à Marie que c'est justement quand elle aura l'impression de tout confondre qu'elle comprendra le mieux ce que fut la vie de son père. L'appel qui est lancé au lecteur est clair : il faut accepter de perdre le fil du récit, accepter de se défaire de ses pratiques habituelles de lecture pour finalement approcher le, ou les, sens du récit.

La dimension métatextuelle du récit semble particulièrement importante dans *Dora Bruder*, qui met en scène un narrateur lecteur non seulement d'œuvres littéraires, mais aussi et surtout de documents d'archives et qui reproduit pour son lecteur ces documents. La réception de ce dernier est donc filtrée par celle du narrateur lui-même qui ne les commente que rarement, laissant entendre par-là qu'ils parlent d'eux-mêmes. En revanche, il intervient pour interroger ces textes, les relier à d'autres : c'est donc une lecture active, investigatrice qui est demandée au lecteur, en même temps qu'est mis en avant son statut premier de récepteur, de « gardien » (86) des textes du passé. Enfin, le constat d'échec qui conclut le livre peut être compris dans un sens métatextuel. Le secret de Dora échappera pour toujours au narrateur et c'est peut-être là la condition, paradoxale, de sa survie dans le temps : façon de dire aussi au lecteur qu'accepter ne pas tout savoir, de ne pas tout comprendre est peut-être le meilleur moyen de saisir une vérité de l'h/Histoire.

L'œuvre de Volodine sollicite quant à elle de façon intense et paradoxale le lecteur. Pour Frédéric Briot, Volodine chercherait à « dérouter – au sens fort – le lecteur<sup>2111</sup> », en lui donnant à voir un monde fondamentalement différent de celui dans lequel il vit et de ceux auxquels l'a habitué la fréquentation d'autres œuvres littéraires. De fait, la dérive référentielle à laquelle le romancier expose les noms, les lieux et la temporalité et que nous avons étudiée dans la troisième partie de ce travail peut être envisagée comme une stratégie visant à désorienter le lecteur. Il convient cependant d'ajouter que cette désorientation affecte particulièrement le lecteur, tout se passant comme si l'auteur sollicitait les compétences linguistiques, historiques ou culturelles de ce dernier pour mieux dénier leur pertinence ensuite. Le traitement particulier que Volodine inflige à l'onomastique montre bien comment, tout en invitant délibérément le lecteur à rechercher des références du monde fictionnel dans

---

<sup>2110</sup> *TM*, p. 49 : « e poi un giorno il dito si ferma da sé, non ce la fa più a fare ghirigori, sulla sabbia c'è un tracciato strano, un disegno senza logica e senza costruito, e ti viene un sospetto, che il senso di tutta quella roba lì erano i ghirigori ».

<sup>2111</sup> F. Briot, « Les Chimères d'Antoine Volodine », art. cit., p. 206.

le monde réel, il interdit toute possibilité de recentrage sur une quelconque réalité reconnaissable.

Citons un exemple de ce brouillage des références tiré de *Dondog* : dans le bureau de Gabriella Bruna, qui travaille dans au sein des « Unités de la Légalité révolutionnaire », est affiché le portrait de Dzerjinski (167). Or cet homme a réellement existé, c'était un responsable de la police politique soviétique, le Guépéou. Mais cette référence historique est bien vite étouffée sous le nom fictionnel des autres révolutionnaires (« Vassilia Lukaszczyk, Tarik Djaheen... » [178]) et comme absorbée par l'univers fantastique de la scène, au cours de laquelle Jessica Loo, pressentant l'échec – lui aussi historique – de la révolution, propose à Gabriella Bruna de « s'installer en permanence dans l'état de transe chamanique », et de « glisser d'une existence à une autre, en confondant volontairement la vie d'avant la mort et la vie d'après la mort » (176-177). Le bureau de Gabriella Bruna, censé afficher le plus visiblement la référentialité du texte par l'allusion à Dzerjinski, devient ainsi le lieu exemplaire de la fabulation, le portrait du personnage historique se voyant déplacé dans un espace inédit, un « lieu de réalité intermédiaire », celui dans lequel est plongé le roman entier : « C'était comme si on avait atteint un lieu de réalité intermédiaire [...]. On avait l'impression d'avoir pénétré dans un sas qui communiquait d'un côté avec la réalité banale, datée et localisée, et de l'autre avec une réalité magique, où les notions d'espace, de passé, d'avenir, de vie et de mort perdaient une bonne partie de leur signification », dit Dondog (174).

Ce « lieu intermédiaire », c'est aussi, pour le lecteur, le livre qu'il est en train de lire et qui s'ingénie à brouiller des frontières qu'il a pour habitude de considérer comme infranchissables : non seulement les frontières qui séparent l'histoire de la fiction, mais encore celles qui séparent le rêve du songe, le passé du présent et de l'avenir, la vie et la mort. Même *Lisbonne, dernière marge*, qui renvoie à des données précises du monde réel dans le temps et dans l'espace, ne parvient à s'inscrire complètement dans un cadre réaliste, qui provoquerait un effet de reconnaissance rassurant pour le lecteur : en effet, le roman fantasmé d'Ingrid, un roman typiquement « post-exotique », occupe plus de la moitié du livre et les nombreux enchâssements auxquels il donne lieu au sein du récit corniche « réaliste » sont autant de facteurs de déréalisation de celui-ci. La fiction ne finit-elle pas du reste par recouvrir la réalité, Ingrid et Kurt assumant dans les dernières pages du roman l'identité des personnages de « Quelques détails sur l'âme des faussaires » ?

Le lecteur semble ainsi sollicité de façon contradictoire par les romans volodiniens : tout d’abord, la multiplication des allusions l’amène spontanément à chercher les références des textes, qu’elles soient historiques, culturelles, ou littéraires<sup>2112</sup>, et même à lui faire croire qu’elles constituent la clé de compréhension des romans. Comme le souligne Sarah Bonomo, le « lecteur ordinaire est obligé, malgré lui, de se faire “exégète”, dans la tentative de “décortiquer” les énigmes sous-entendues dans l’histoire et la structure de l’œuvre<sup>2113</sup> ». Si cette sollicitation peut être vécue comme une contrainte (« malgré lui ») exigeant un effort particulièrement intense du lecteur<sup>2114</sup>, il convient de ne pas sous-estimer la dimension ludique d’une telle programmation de lecture. Le lecteur « jouant » peut en effet s’amuser à voir dans le livre un jeu de piste, et l’élucidation de certaines références ne compte sans doute pas pour rien dans le plaisir qu’il prend à la lecture. Elle peut également permettre au lecteur de s’échapper, pour un temps, de l’atmosphère souvent oppressante du monde volodinien et de sa noirceur, en suscitant le rire. Cela advient lorsque le lecteur découvre une référence inattendue, voire incongrue, qui provoque avec le contexte un effet de décalage comique. Certaines allusions ont ainsi une valeur purement humoristique, comme l’avoue Volodine lui-même au sujet de l’inscription que Dondog écrit après tué Marconi (« Dondog m’a tuer ») qui renvoie à un fait-divers célèbre<sup>2115</sup> : « Moi, ça m’a beaucoup amusé. [...] En l’écrivant, j’ai beaucoup ri [...] mais ensuite je me suis aperçu que c’était facile. Trop facile » dit Volodine dans un entretien<sup>2116</sup>. De fait, la plupart des allusions sont moins « faciles » à percer, pouvant alors engendrer chez le lecteur « jouant » non pas du plaisir mais au contraire un sentiment de frustration.

Ensuite, le lecteur, puissamment sollicité par le caractère à la fois énigmatique et allusif des fictions volodiniennes, est appelé à se défaire non seulement de ses habitudes de lecture mais encore de ce qui, ordinairement, structure son rapport au monde : sa conception du temps, de la vie, de la mort, bref ce qui définit la condition humaine. Les deux aspects sont du reste étroitement liés, la difficulté de compréhension du lecteur venant du fait que, spontanément, il continue à appliquer dans le monde post-exotique les principes du monde réel et qu’il poursuit son enquête de lecteur avec les outils de ce monde. Le lecteur a du mal à

---

<sup>2112</sup> Rappelons en effet que l’intertextualité – externe, mais aussi interne – est très présente dans l’œuvre volodinienne, ouvrant ainsi un nouvel espace à la démarche investigatrice du lecteur.

<sup>2113</sup> A. Volodine / S. Bonomo, « Entretien », art. cit., p. 244.

<sup>2114</sup> S. Bonomo définit la lecture de l’œuvre volodinienne comme « une dure épreuve de résistance » (*ibid.*, p. 245).

<sup>2115</sup> D, p. 339. Cette phrase fait écho à fait-divers célèbre et à l’inscription « Omar m’a tuer », écrite en lettres de sang sur un mur de la chaufferie où fut retrouvé le corps de Ghislaine Marchal, assassinée dans sa villa de Mougins en 1991.

<sup>2116</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont, L. Roux, « L’Humour du désastre », art. cit., p. 45.



suivre l'ordre du récit dans *Dondog*, à situer les personnages dans la temporalité du récit et dans le temps en général, à distinguer le vrai de la fabulation, alors que ces distinctions n'ont pas lieu d'être dans le monde post-exotique, un monde caractérisé par l'annulation des contraires, comme le précise Volodine lorsqu'il décrit le Bardo, lieu depuis lequel Dondog énonce son récit : « Le Bardo, tel qu'on le rencontre dans de nombreux textes post-exotiques, est un espace noir où les contraires sont abolis, c'est-à-dire où vie et mort s'équivalent, présent et passé, imaginaire et réel, etc.<sup>2117</sup> ». Les doutes que peut avoir le lecteur concernant l'identité de la voix narrative, des narrataires ou des personnages devraient s'effacer dès lors que l'on sait que les notions d'identité et d'imputation narrative sont étrangères au monde volodinien qui partage de nombreux traits avec le Bardo : « les frontières s'annulent entre Je et Tu, entre auteur et personnage, auteur et lecteur ou lectrice<sup>2118</sup> ».

Tout se passe donc comme s'il s'agissait de solliciter le lecteur pour mieux le faire ensuite renoncer à ses réflexes de compréhension, hérités de son expérience de lecture et du monde et le faire entrer dans un autre monde, celui de la fiction<sup>2119</sup>. Car le fait est que les savantes investigations du lecteur n'aident guère le lecteur à se repérer de façon efficace dans un univers qui prend le contre-pied des éléments constitutifs du monde réel et l'on serait même tentée de voir dans l'exposition du cryptage une stratégie de l'auteur pour activer une instance lectorale (le lecteur) qui se révélerait *in fine* incapable d'épuiser le sens de l'œuvre : un trompe-l'œil, destiné à égarer le lecteur qui, pour entrer dans la fiction, doit au contraire accepter de se défaire de ses réflexes et s'abandonner à « un voyage beaucoup plus troublant, plus riche et plus intranquille que ce qu'il avait prévu de faire<sup>2120</sup> ».

Cependant, si Volodine reconnaît la dimension à première vue déconcertante de son édifice littéraire, il récuse fermement l'idée qu'il y ait de « la difficulté à se plonger dans [ses] livres<sup>2121</sup> ». Sans doute, celui qu'il nomme le « lecteur de librairie », autrement dit le lecteur moyen, fait-il intrusion dans « un système poétique fonctionnant en vase clos<sup>2122</sup> », où,

---

<sup>2117</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 261-262.

<sup>2118</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>2119</sup> On retrouve ici l'idée, formulée par F. Wagner, selon laquelle Volodine tendrait à faire du lecteur du post-exotisme un lecteur proprement post-exotique.

<sup>2120</sup> A. Volodine / J.-C. Millois, « Entretien », p. 41.

<sup>2121</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont, L. Roux, « L'humour du désastre », art. cit., p. 39 : « Mon projet est vaste, complexe, mais il est surtout de donner des livres aimables, destinés à un public normal, à des lecteurs de librairie normaux, c'est-à-dire amateurs de littérature, de poésie, d'imaginaire. Je bondis toujours quand on prétend qu'il y a de la difficulté à se plonger dans mes livres. C'est une idée que je refuse violemment. »

<sup>2122</sup> *Ibid.*, p. 38.

éprouvant « le sentiment que ce sont des livres qui ne s'adressent pas à lui », il peut se sentir « étranger<sup>2123</sup> ». Mais l'auteur entend bien « guider » le lecteur de librairie, « faire fonctionner le livre comme une passerelle de culture à culture, ou de rêves à rêves<sup>2124</sup> ». F. Wagner a noté avec justesse que l'une des spécificités marquantes de l'œuvre volodinienne tient en effet à « la façon dont elle dispense graduellement à qui s'y aventure son propre mode d'emploi<sup>2125</sup> ». Le critique mentionne plusieurs procédés par lesquels s'opère l'initiation du « lecteur de librairie » aux arcanes de la fiction post-exotique : l'exploitation de la mémoire collective, sur laquelle nous reviendrons dans la partie suivante consacrée au « lu » ; les indications de lecture que fournissent les périclèses, l'ensemble de l'œuvre volodinienne et notamment un texte auto-réflexif comme *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*<sup>2126</sup> ; les passages métatextuels des récits.

Attardons-nous sur ce dernier point : *Dondog et Lisbonne, dernière marge* multiplie les passages à valeur métatextuelle, et ce d'autant plus clairement que les deux romans mettent en scène, comme la plupart des récits volodiniens, des figures de narrateurs et de narrataires qui commentent la narration. Ainsi peut-on associer Dondog, expert dans l'art de créer des « féeries », à une figure de l'auteur Volodine et nous avons déjà vu comment sa pièce de théâtre, « Le Monologue de Dondog », pouvait se lire comme une mise en abyme du roman entier, donnant au lecteur des indications sur la façon dont il faut lire le livre. Dans *Lisbonne, dernière marge*, Kurt aide le lecteur en résumant et en décryptant le roman imaginaire d'Ingrid<sup>2127</sup>. Celui-ci peut en outre se voir doté, à l'instar du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, d'une valeur métatextuelle concernant la production ultérieure de Volodine, Ingrid usant de tous les ressorts que l'écrivain exploitera par la suite.

Les auteurs du second pôle de notre *corpus* construisent donc, dans et par les textes, la figure d'un lecteur particulièrement actif. Bousculant ses habitudes de lecture, l'égarant parfois, cherchant cependant toujours à éviter qu'il ne se perde complètement, ils sollicitent,

<sup>2123</sup> A. Volodine / P. Savary, « L'Écriture, une posture militante », art. cit., p. 20.

<sup>2124</sup> *Ibid.*

<sup>2125</sup> F. Wagner, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade : note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », art. cit., p. 91.

<sup>2126</sup> Le lecteur du *Post-exotisme en dix leçons...* aura ainsi tendance à classer *Dondog* dans la catégorie des « romances », dont il représente toutes les caractéristiques : « l'unité de sang » ; « le non-repentir du narrateur » ; « la mort du narrateur » ; « la non-opposition des contraires » ; « le formalisme » ; « l'oralité » et enfin « la présence du lecteur » : celui-ci, engagé dans un « voyage périlleux, sans tenue de sauvetage, au milieu de hantises et de hontes qu'aucune de [ses] certitudes de départ n'aide à surmonter » est néanmoins « accueilli dans l'univers fermé du texte et apprend à le visiter sans s'y perdre » (*Le Post-exotisme en dix leçons, op.cit.*, p. 43).

<sup>2127</sup> *LDM*, p. 126-128.

dans ces œuvres qui placent l'énigme au centre de l'h/Histoire et qui se plaisent à brouiller les structures narratives et les instances énonciatrices, les compétences du lecteur. Si les romans volodiniens sont les œuvres où la curiosité intellectuelle du lecteur est sans doute le plus visiblement aiguïlée, ce sont aussi, paradoxalement, ceux qui dénoncent le mieux l'insuffisance d'une approche purement intellectuelle, promenant le lecteur dans un labyrinthe de références et d'allusions qui ne lui fournissent finalement aucune grille de lecture définitive et stable de l'œuvre. Mais à y regarder de près, les autres récits invitent aussi le lecteur à se défaire de l'obsession du sens qui définit l'activité du lecteur : accepter de se perdre dans les fils d'un récit pelote, d'un monologue délirant qui mêle rêve et réalité, se résigner à ne pas tout savoir d'une vie et s'ouvrir à l'idée que seule l'expérience, et non les livres, est porteuse de connaissance, voilà ce que nous disent respectivement Martin, Tristano, les narrateurs de *Dora Bruder* et de *Tu, mio*. Bien qu'elle soit la plus visiblement sollicitée, il n'est donc pas certain que la lecture du « lectant » constitue la lecture « dominante » des textes du second *corpus*, si ce n'est sur un mode négatif.

### 2.2.2 L'immersion contrastée du lisant dans le monde du texte

Rappelons que V. Jouve définit par le terme de « lisant » le lecteur qui se laisse piéger par l'illusion référentielle et qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme existant. Nous avons vu que cette instance est privilégiée par les romans du premier *corpus* qui tentent de plonger le lecteur dans une situation analogue à celle des personnages principaux et des éventuels narrateurs et de leur faire ressentir au cœur de l'expérience de lecture la nécessité d'un choix, autrement dit d'un engagement. Privilégiée, cette instance lectorale n'en est pas pour autant dominante, avons-nous précisé, puisque la mise en situation du lisant est à comprendre comme un moyen de conforter et de préciser les conclusions du lectant. La question qui nous occupe est donc double : d'une part, il s'agit de déterminer quelle prise les récits du second *corpus* offrent au lisant et, d'autre part, d'examiner la nature du rapport – convergence, différence, antagonisme – entre réactions du lisant et réactions du lectant.

Une première remarque s'impose concernant le second point : la sollicitation intense du lectant rendrait plus difficile, par définition, l'immersion du lecteur dans le monde du texte, la multiplication des lieux d'indétermination et l'effet de distanciation qu'elle provoque étant censés entraver la projection du lecteur dans l'univers du texte. Or il semble bien que

nos œuvres, au contraire, encouragent fortement cette immersion, ne serait-ce que parce qu'elles se présentent comme des récits adressés et qu'elles favorisent l'identification du lecteur aux figures de narrataires-personnages et de narrataires invoqués. Avant d'analyser les modalités et les conséquences de l'identification aux figures de narrataires, examinons comment se met en place l'effet d'illusion de vie des personnages, qui favorise la projection du lecteur dans le monde du texte dans les œuvres de Modiano, Rolin, Tabucchi et De Luca. Nous traiterons à part les romans volodiniens, qui sont sans doute ceux où le processus d'immersion paraît *a priori* le plus malaisé.

V. Jouve rappelle<sup>2128</sup> que l'illusion de vie des personnages repose sur plusieurs procédés, au premier rang desquels l'onomastique et ses connotations référentielles : nous ne nous attarderons pas sur ce point, nous limitant à rappeler que les œuvres étudiées visent à représenter un monde familier au lecteur, où les noms des personnages et des lieux sonnent « vrais ». Cela est encore plus marqué dans les récits de Modiano, Rolin et Tabucchi, qui mentionnent des personnages, des lieux et des épisodes historiques. Le second procédé propre à créer un effet d'illusion a trait au lexique modal et à la logique narrative : des personnages qui manifestent les modalités du désir, du pouvoir et du savoir sont incontestablement « vivants » aux yeux du lecteur. Le désir peut revêtir de multiples formes et en particulier celle du désir amoureux, présent chez Martin, Tristano et le narrateur de *Tu, mio*<sup>2129</sup>. Dans *Dora Bruder*, le « vouloir » est étroitement lié au « savoir », les motivations de l'enquête du narrateur relevant à la fois de la volonté de savoir et du désir de nouer un lien avec les personnes disparues. L'affection que porte le narrateur aux victimes s'accroît du reste au fil de l'enquête, tout se passant comme si la modalité du savoir non seulement procédait du désir mais encore le provoquait : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance », note ainsi le narrateur (100).

Dans *Tristano meurt* et *Tigre en papier*, les narrateurs tendent à associer la modalité du vouloir à celle du pouvoir, dans la mesure où Martin comme Tristano ont agi en fonction d'idéaux moraux et idéologiques qui sont autant de façons d'exprimer le désir de changer le monde. Mais comme nous l'avons précédemment relevé, les actions sont passées au filtre de

<sup>2128</sup> V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, « Le personnage comme personne », p. 108-149.

<sup>2129</sup> Outre le désir, déjà mentionné, que Martin éprouve pour Marie, rappelons que ce dernier évoque à plusieurs reprises ses histoires d'amour, avec Judith, Chloé, Paulina L... ; Tristano de son côté, évoque les deux figures antagoniques de Marilyn, l'Américaine qui a trahi, et de Daphné, la jeune femme grecque qui l'a sauvé après le meurtre de l'officier allemand, et qui symbolise la Grèce, berceau de la culture européenne, trahie par l'Italie. Enfin, le narrateur du roman de De Luca éprouve un sentiment singulier, à la fois amoureux et paternel, à l'égard de Caia.

la conscience des narrateurs qui tentent, en la racontant, de saisir le sens de leur vie. Dans cette perspective, la modalité du pouvoir est étroitement liée à celle du savoir, le premier devenant l'objet du second. C'est évidemment la modalité du savoir qui définit Marie, dont le pouvoir et le désir (à l'exception du désir d'apprendre ce que fut la vie de son père) ne sont guère développés par le texte. Quant au narrateur de *Tu, mio*, il est rongé par un désir de connaissance qui détermine son action tout au long du roman : on pourrait même établir une stricte corrélation entre l'étendue de son pouvoir et celle de son savoir, dans la mesure où c'est à partir du moment où le jeune garçon apprend l'origine de Caia et l'histoire des siens qu'il va orienter son action dans le sens de la réparation.

On peut donc conclure de cette brève étude des modalités attribuées aux personnages principaux que la modalité du savoir est particulièrement importante et qu'elle détermine en partie les deux autres, la connaissance se vivant sur le mode du désir et définissant le pouvoir des personnages. Il est à noter que cette modalité n'était pas la plus valorisée dans les romans du premier *corpus* qui tendaient à définir avant tout les personnages comme des êtres de vouloir, des sujets-actants tendus vers un projet concret (combattre le fléau de la peste dans *La Peste*, lutter contre les nazis-fascistes dans *Les Hommes et les autres...*) ou existentiel (se choisir dans une époque non choisie dans *Le Sursis*, trouver sa place dans le monde dans *Chronique des pauvres amants*, trouver le « grand ami » dans *Le Sentier des nids d'araignée...*). On remarquera aussi que les récits du second pôle, et notamment ceux de Rolin, Tabucchi et Modiano tendent à reléguer dans le passé les actions des personnages et des narrateurs, donnant l'impression que le pouvoir a désormais cédé la place au savoir, ce qui n'est pas sans rappeler nos analyses précédentes concernant le passage d'une histoire comme expérience à une histoire comme trace, qu'il s'agit de remonter.

L'effet de vie des personnages favorise grandement l'investissement affectif du lecteur. On sait que V. Jouve propose d'étudier les modalités de cet investissement en recourant au concept de « système de sympathie », qui reposerait sur l'association et la combinaison des codes narratif, affectif et culturel. Rappelons que le premier est le lieu privilégié de l'identification et que celle-ci porte généralement d'abord sur le narrateur.

Les romans étudiés – à l'exception de ceux de Volodine sur lesquels nous reviendrons plus loin – sont tous homodiégétiques, voire autodiégétiques, ce qui ne peut que renforcer l'identification narrative. Celle-ci est du reste encouragée par le fait que le code affectif oriente la sympathie du lecteur vers les personnages de narrateurs, dont l'intériorité est dévoilée. Si le lecteur s'attache à Tristano, Martin, les narrateurs des romans de Modiano et

De Luca, c'est parce qu'il possède un savoir sur eux et notamment en ce qui concerne des thèmes particulièrement intimes : le désir, l'enfance, le rêve, la souffrance<sup>2130</sup>. Tous sont ainsi des « personnes » qui peuvent prétendre à l'affection du lecteur. Celui-ci peut également s'identifier à d'autres personnages, et notamment à celui du narrateur. Si le lecteur de *Tigre en papier* sait peu de choses sur Marie, en revanche il partage avec elle le statut de récepteur du récit de Martin : le désir de comprendre, l'attente de la suite de l'histoire, la réaction à ce qui est raconté sont des traits qui caractérisent autant le rapport du lecteur au roman que celui de Marie au récit de l'ami de son père.

Cette identification secondaire peut entrer en conflit avec l'identification primaire au narrateur, notamment dans les passages où Martin et Marie s'opposent, le lecteur étant partagé entre son attachement au premier et sa proximité fonctionnelle avec la seconde. C'est alors la subjectivité du lecteur qui tranchera entre les deux personnages : en fonction de son âge, de ses convictions idéologiques et de son expérience personnelle, le lecteur sera tenté de se mettre du côté de l'un ou de l'autre. Il est à noter que le code culturel n'est guère utile pour accomplir ce choix, dans la mesure où le texte ne convoque pas des valeurs assimilables aux catégories du bien et du mal. Tout dépend, une fois encore, de la subjectivité du lecteur : on peut supposer qu'un lecteur partageant les convictions idéologiques de Martin s'identifiera facilement à lui, y compris dans les critiques qu'il adresse à la société actuelle incarnée par Marie et qu'au contraire un lecteur réticent aux valeurs qu'il défend non seulement n'aura pu s'empêcher de compenser le processus d'identification primaire par un effet de distanciation, mais confirmera sa position initiale en prenant à son compte les objections de Marie concernant la façon d'être, de penser et d'agir des militants de la Cause. On ne peut non plus exclure le type de lecteur que Martin critique dans son récit, celui qui ne veut voir dans les mouvements nés après mai 68 qu'une farce et qui est lui aussi un destinataire du livre à part entière pour l'auteur<sup>2131</sup>.

---

<sup>2130</sup> Dans cette perspective, c'est sans doute le narrateur de *Tristano meurt* qui sollicite le plus manifestement la sympathie du lecteur, puisqu'il consacre des passages entiers de son récit à ces thèmes : il évoque, assez crûment parfois, ses aventures sexuelles – notamment avec Marilyn – il rapporte les rêves qu'il avait déjà racontés au docteur Ziegler par le passé, y ajoute ceux qu'il fait au temps du récit, déplore souvent son état physique dégradé et les douleurs que lui infligent ses crises de céphalée et enfin mentionne à plusieurs reprises, et notamment à la fin, les heures passées avec son grand-père à contempler les étoiles du ciel.

<sup>2131</sup> En présentant son roman comme une sorte d'« hommage » à ses amis disparus et, plus généralement, à l'expérience du militantisme révolutionnaire, Rolin a bien conscience d'accomplir, au-delà d'un geste de mémoire, un geste de résistance à l'oubli et à la falsification. Mais c'est aussi un geste offensif, à l'égard de ses contemporains qui n'ont pas adhéré, en leur temps, à ce combat : « Une part de moi tient à ce que nous ne soyons pas trop foulés aux pieds ou calomniés. Une part de moi emmerde ceux qui, nés après la guerre, n'ont pas cru à la révolution : c'est comme ça. » (O. Rolin / M. Clément, L. Roux, S. Omont, « L'ironie de Tantale », art. cit., p. 30.)

L'âge du lecteur joue également un rôle important dans le type de réception que le lecteur fera de *Tigre en papier*, dans la mesure où quelqu'un qui a vécu, de près ou de loin, les événements racontés peut superposer son expérience personnelle à celle de Martin, s'y reconnaître ou au contraire s'en désolidariser. Enfin, au-delà de toute conviction idéologique, le lecteur contemporain est libre d'accepter ou non l'image profondément cynique de la société actuelle que lui présente le sarcastique Martin, de la mettre sur le compte de l'attitude nostalgique d'un « ancien combattant », au sens propre et figuré du terme, ou de l'accepter, avec ou sans réserves.

Le lecteur de *Tristano meurt* est mis dans une position assez semblable à celle du lecteur de *Tigre en papier* : d'un côté, il se sent proche de Tristano, et la connaissance de son histoire lui permet de comprendre les raisons de sa colère contre la société actuelle qui aurait trahi l'idéal pour lequel il s'est battu. Sans doute, l'appartenance de Tristano au camp des partisans fait de lui, dans nos sociétés démocratiques, un personnage digne d'admiration, positif, ce qui contribue à favoriser l'investissement affectif du lecteur dans le personnage. Néanmoins, l'opposition frontale au communisme, incarnée par la rivalité qui l'oppose au commandant de la brigade partisane à laquelle il appartient, peut éloigner le lecteur qui, pour des raisons idéologiques, se sent plus proche du commandant. Ajoutons que le lecteur peut aussi s'offusquer de la violence de la critique de la société actuelle, voire la rejeter s'il la considère infondée. Le ton provocateur, volontiers agressif de Tristano à l'égard de celui qui figure le lecteur dans le texte (le narrataire-personnage, l'écrivain) encourage peut-être ce mouvement de distanciation : le lecteur peut s'irriter de voir celui dont il partage la triste condition de récepteur interdit de parole à ce point malmené. Dans ces deux romans, le lecteur est donc libre de s'identifier tour à tour à des personnages différents, voire antagoniques, qui sont souvent le narrateur et le narrataire-personnage, le récit adressé se faisant ainsi récit ouvert à de multiples réceptions et appropriations.

Le système de sympathie mis en œuvre dans les récits de De Luca et Modiano est apparemment plus simple : le lecteur s'identifie spontanément au narrateur de *Tu, mio*, qui est le seul à être présenté comme une véritable « personne ». On remarquera que, conformément à l'axiome de V. Jouve selon lequel le code narratif tend à l'emporter sur le code culturel, le lecteur est trop attaché au protagoniste pour pouvoir le critiquer de façon tranchée à la fin du récit, lorsque ce dernier accomplit un geste pourtant moralement répréhensible : mettre le feu à la pension où logent les touristes allemands. Cependant, les dernières lignes du récit,

imputables au narrateur qui juge l'action qu'il a effectuée dans le passé, introduisent un élément fort de distanciation, tout se passant comme si le narrateur invitait le lecteur à adopter le même regard critique que lui sur un personnage avec lequel jusqu'à présent, comme le lecteur, il ne semblait faire qu'un : « et derrière moi explosait un feu qui ne pouvait pas corriger le passé<sup>2132</sup> » (140). L'identification narrative du lecteur se voit ainsi dédoublée, entre le « je » de l'énoncé et le « je » de l'énonciation.

Un autre élément vient complexifier ce schéma, et encore une fois dans le sens du dédoublement : le personnage auquel le lecteur s'identifie se scinde en deux à partir du moment où il accueille le fantôme du père de Caia dans son corps. Le lisant, qui vit cette métamorphose avec le narrateur, est donc amené à partager cette expérience, le processus d'identification narrative conduisant le lecteur à s'appropriier, lui aussi, l'histoire des victimes. Si l'on associe cet effet de dédoublement à celui évoqué précédemment, on comprend que l'identification narrative à laquelle invite le texte est bien plus complexe qu'on ne pouvait le croire et qu'elle n'est pas dépourvue d'ambiguïté sur le plan de la signification du récit : jusqu'à quel point est-il pertinent de s'appropriier l'expérience des victimes ? Le narrateur ne reprend-il pas à son compte, dans les dernières lignes du roman, les mots de son père, qui lui reprochait de vouloir intervenir sur le passé pour le corriger et qui dénonçait l'impossibilité d'une telle action ? Le lecteur se voit ainsi contraint, à la toute fin du récit, de réviser le bien-fondé de l'action du narrateur, auquel il s'identifiait depuis le début et dans lequel il avait investi une large part de son affectivité. Notons que ce questionnement surgit non pas d'abord au niveau du lectant, mais bien du lisant, qui tout à coup se trouve confronté, au sein même de sa lecture, à une discordance du système de sympathie.

Le lecteur de *Dora Bruder* est lui aussi amené à s'identifier dans un premier temps au narrateur. Si ce dernier ne confie que des bribes de sa vie passée et s'épanche peu sur ses propres sentiments, le ton de confiance qu'il adopte dans ces moments crée un rapport de proximité fort avec le lecteur. Outre leur rareté, c'est le style sobre, retenu, pudique de l'écrivain qui donne de la valeur aux passages où le narrateur dévoile ses sentiments. Si le lecteur, par le biais de l'identification narrative est donc amené à s'appropriier l'expérience du narrateur en tant qu'enquêteur, c'est-à-dire récepteur et exégète des documents du passé, il est aussi appelé à s'identifier ponctuellement à d'autres personnages, suivant le narrateur qui

---

<sup>2132</sup> T,M, p. 114 : « e dietro di me esplodeva un fuoco che non poteva corregere il passato ».



multiplie les rapprochements entre lui-même et les personnes dont il découvre et remonte les traces.

Ainsi, l'identification narratoriale, comme dans le récit de De Luca, conduit le lecteur à s'identifier dans un second temps aux victimes, et notamment à Dora. De la même façon que le narrateur, en recueillant les textes, les témoignages qui lui révèlent des épisodes de la vie de la jeune fille, son mode de vie, voire quelques traits de son caractère, s'identifie à l'objet de son enquête, le lecteur, auquel sont transmis les mêmes documents qu'a découverts le narrateur, est amené à se sentir proche de la jeune fille. Et cela vaut pour les autres personnages du récit dont le narrateur résume le destin en quelques pages, ou quelques lignes seulement : Jean Jausion et son amie Annette, l'écrivain Friedo Lampe, Josette Delimal ou encore Hena donnent lieu à des micro-récits dont ils sont pour un temps les protagonistes. Ils représentent autant de figures ouvertes à la projection du lecteur, autant de personnages auxquels s'identifier. L'effet d'immersion est encore plus fort lorsque ces personnages sont les narrateurs de leur propre histoire, comme c'est le cas dans le passage où sont reproduites les lettres qu'un certain Robert Tartakovsky envoya à sa famille avant de partir pour Auschwitz (123-129).

S'il ne semble donc pas y avoir de contradictions entre identification secondaire aux victimes et identification narratoriale, en revanche l'identification du lecteur aux figures de narrataire invoqué peut soulever des difficultés. Nous avons déjà vu que la présence des pronoms « nous » et « vous » tendait à rapprocher tantôt le lecteur du narrateur, tantôt des personnages, tantôt des deux. Le recours au pronom « on », au contraire, réfère dans certains cas aux « autorités dites d'occupation » (147) et à la société dans son ensemble qui préfère oublier un passé douloureux sans doute, culpabilisant sûrement. Le choix du « on » semble ménager une place au lecteur qui est en quelque sorte inclus malgré lui dans cette accusation. Dès lors, comme dans les romans de Tabucchi et de Rolin, il est placé, par le jeu même du système d'immersion et d'identifications que met en place le texte, dans une situation inconfortable, solidaire du narrateur et des victimes et en même temps impliqué dans le camp adverse.

Les romans de Volodine, on l'a vu, provoquent un effet important de « dépaysement » chez le lecteur. Comme le remarque F. Wagner, on peut voir dans « la dimension radicalement étrangère et étrange » de l'univers post-exotique un « obstacle à l'immersion

fictionnelle des lecteurs<sup>2133</sup> » : l'identification narrative n'est pas des plus aisées, notamment dans *Dondog*, où la voix narrative passe d'une instance à l'autre, du narrateur anonyme au personnage éponyme qui du reste peine à coïncider avec lui-même : « Ce n'est pas Dondog qui a écrit ça, avais-je envie de crier. Je ne suis pas Dondog, je ne me souviens même pas du nom des autres, comment pourrais-je me souvenir du mien ? » (340). Dans *Lisbonne, dernière marge*, le narrateur omniscient du récit cède la place aux multiples voix des narrateurs de « Quelques détails sur l'âme des faussaires » dont les noms, individuels ou collectifs, ne sont que des prête-noms, qui du reste s'appliquent à différentes personnes ou « communes » et derrière lesquels se cache en fait l'écrivain Ingrid, elle-même personnage du premier récit.

En outre, on peut se demander quel effet de vie peuvent bien susciter des personnages dont précisément on ne sait dire s'ils sont vivants ou morts et dont l'humanité même est remise en question, comme c'est le cas dans *Dondog*<sup>2134</sup>. Et pourtant, eux aussi sont sujets au désir, au pouvoir, au savoir, même si chacune de ces modalités constitutives de l'être apparaît réduite à peu de choses : Dondog et Ingrid ne peuvent littéralement plus rien, ce sont des combattants défaits. L'ex-militante de la FAR est condamnée à piétiner, tourner en rond dans les lieux touristiques de Lisbonne avant de partir pour un exil qui sera son tombeau ; l'impuissance de Dondog se traduit par son immense fatigue qui menace de rendre à jamais vain son désir de vengeance, tant il est vrai que le geste de tuer nécessite un effort dont il se sent bien incapable<sup>2135</sup>.

Dans les deux romans, la seule marge d'action restant aux personnages qui ont tout perdu (écrire un livre pour Ingrid, se venger pour Dondog) est d'emblée présentée comme très étroite et diminue au fil du texte comme peau de chagrin : la vieille femme que rencontre Dondog au tout début du récit ne lui dit-elle pas que la plupart des gens qu'il cherche à tuer sont déjà morts, réduisant son projet en « cendres » (16) ? Kurt, en soulignant les dangers de l'entreprise d'Ingrid et en démontant le système de cryptage de son livre fantasmé, ne la condamne-t-il pas au néant ? Quant au savoir des personnages, il n'est guère utile à l'action :

---

<sup>2133</sup> F. Wagner, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade : note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », art. cit., p. 90.

<sup>2134</sup> Nous avons déjà signalé qu'il était possible de lire une métamorphose de Dondog en chien dans la troisième partie du livre. Marconi aussi semble sujet à transformations, et c'est à un animal rampant qu'il peut faire penser dans la scène étonnante où il est poursuivi par Dondog (*D*, p.329-336). L'identité physiologique de ce dernier échappe du reste, dans cet épisode, à toute représentation claire : est-il homme, chien, rat, blatte ou tout simplement créature non identifiable ?

<sup>2135</sup> *Ibid*, p. 227-228 : « Assimiler Marconi à Gulmuz Korsakov, c'était devoir entreprendre immédiatement une action concrète, c'était devoir se colleter avec Marconi, cet infirme, ce mourant aveugle, insignifiant.[...] [Dondog] n'était pas prêt à s'attaquer tout de suite à Marconi et, même si Marconi et Gulmuz Korsakov ne faisaient qu'un, il préférait attendre le plus longtemps possible avant d'en tenir compte et d'en découdre. »

les connaissances d'Ingrid, qui concernent essentiellement l'histoire européenne révolutionnaire<sup>2136</sup>, sont tragiquement vaines, anachroniques, tandis que Dondog ne peut guère compter sur sa mémoire, trouée d'« abîmes décevants » (27) pour retrouver la trace de ses victimes. Mais ils sont bien conscients de leur impuissance et de leur ignorance et cela, associé au fait que, malgré tout, ils continuent à désirer quelque chose, les rend incontestablement vivants aux yeux du lecteur. Comme le souligne V. Jouve, ce sont les personnages les plus torturés, ceux qui inspirent des sentiments d'empathie et de pitié au lecteur, qui sont les plus vivants<sup>2137</sup>. Dondog continue de croire à la légitimité de son désir de vengeance, s'y accroche désespérément et continue à s'enflammer au souvenir de la lutte égalitariste<sup>2138</sup>, de même qu'Ingrid s'obstine à vouloir poursuivre son offensive contre les adversaires dans son livre. Ce n'est que lorsque le premier se sera vengé et que la seconde aura compris que le livre ne pouvait ni véritablement exister ni lui fournir, à elle, une existence alternative, qu'ils accepteront de mourir et que le roman s'achèvera. C'est donc bien le désir des personnages qui les porte tout au long du roman, un désir qui, précisément parce qu'il est contrarié, favorise un effet de vie aux yeux du lecteur.

Il est important de souligner que le désir des personnages comporte une forte dimension idéologique et que celle-ci est constitutive de leur statut même de victime, qui, par définition, suscite la sympathie du lecteur. Tout se passe comme si le lecteur se trouvait, à son insu, mis dans la situation de partager la conviction idéologique des personnages pour lesquels il éprouve de la pitié. C'est donc en orientant la réaction du lisant que Volodine cherche à faire passer des convictions idéologiques, et ce procédé de « contrebande », comme le nomme F. Wagner<sup>2139</sup>, n'est sans doute pas le moins efficace : mettre en place un système de sympathie en faveur de partisans de l'égalitarisme, c'est en effet réduire au maximum les risques que le lecteur s'oppose à ce que l'on pourrait appeler, non sans réserves, le message idéologique de l'œuvre<sup>2140</sup>.

---

<sup>2136</sup> *LDM*, p. 136 : « [Ingrid et Kurt] avaient commencé à discuter sur la Révolution des Œillets, l'année 1975. Ingrid faisait montre d'une science étendue ; elle ne se trompait jamais sur les dates des manifestations importantes [...]. Elle citait les noms des officiers du Conseil de la révolution, elle jonglait avec des sigles que Kurt identifiait de temps en temps, mais pas toujours : COPON, SUV, PRP-BR, RALIS, UDP, MFA, MRPP, LUAR, PCP. »

<sup>2137</sup> V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 112.

<sup>2138</sup> « Excusez-moi, je me suis échauffé », dit Dondog (p. 173) à la suite d'une longue tirade où il a déploré l'échec de la Révolution.

<sup>2139</sup> F. Wagner, art. cit., p. 93.

<sup>2140</sup> On ne saurait en effet négliger la présence de nombreux procédés de brouillage (polyphonie, ironie...) qui complexifient l'apparent manichéisme de l'axiologie « post-exotique » : si le projet égalitariste est présenté

Mais le lecteur n'est pas amené à s'identifier aux seuls personnages de vaincus. En effet, nous avons observé précédemment que le texte construisait deux figures de narrataires, que l'on peut associer à deux figures de lecteurs : le lecteur sympathisant, qui adhère aux valeurs défendues par le texte, et le lecteur ennemi. Sans doute, l'identification programmée aux personnages de combattants défaits tend-elle à figurer le lecteur-lisant comme un lecteur ami. Mais on ne saurait négliger que le lecteur, dans son souci de comprendre le sens de l'œuvre, partage quelque chose avec le narrataire hostile, qui est souvent présenté comme un inquisiteur : poser des questions au texte, n'est-ce pas jouer le rôle de Marconi interrogeant Dondog ou de Kurt jouant le rôle du policier pour passer au crible le roman d'Ingrid ? Sans doute, comme le souligne F. Wagner, « en chaque lecteur cohabitent, à des degrés divers, le camarade et l'inquisiteur », car « s'il n'est pas de lecture possible sans un minimum d'immersion fictionnelle, c'est-à-dire également de participation à ce qui est raconté et d'adhésion aux valeurs assertées, à l'inverse il n'est pas non plus de lecture possible sans un minimum d'attention à la dimension sémantique du texte<sup>2141</sup> ». Mais ce qui est propre à l'œuvre volodinienne, c'est qu'elle joue sur les deux attitudes constitutives de la lecture, celle du lisant et celle du lecteur, en les opposant l'une à l'autre, et que cette tension est explicitement conçue par Volodine comme un moyen de déstabiliser le lecteur :

Alors, en filigrane dans de nombreux livres post-exotiques, il y a cette confrontation entre la volonté de savoir une histoire, celle de l'interrogateur [...], et la volonté d'échapper à la réponse, alors que pourtant on a pris la parole. Ça permet de jouer sur beaucoup de choses troublantes, dérangeantes pour le confort habituel du lecteur. Car justement, le lecteur, en s'intéressant à ce qui se dit, a souvent tendance à rejoindre le camp de l'interrogateur. Il voudrait mieux comprendre ce qu'on lui dit ; il a l'impression qu'il est sur le point d'en savoir plus. Il voudrait se mettre à la place du tortionnaire pour faire accoucher d'une vérité qui, de toutes façons, lui sera cachée. Mes livres sont habités par cette tension permanente entre la question brutale et la réponse subvertie, qui porte le roman et fait surgir de multiples histoires, des fausses biographies, des personnages et des récits<sup>2142</sup>.

Toute l'habileté de l'écrivain consiste à transposer les deux instances lectrices dans la fiction par le biais de personnages qui peuvent théoriquement tous deux se prêter à l'identification. Comme dans les autres récits du *corpus*, le lecteur se trouve donc placé, selon les mots mêmes de Volodine, dans une position « troublante », « dérangeante », déchiré entre deux modèles d'identification antagoniques. Selon Volodine, « ce choix laissé au lecteur est

---

comme légitime, nécessaire aujourd'hui comme hier, les échecs et les dérives auquel ses diverses tentatives de réalisation ont donné lieu sont également dénoncées, notamment dans *Dondog*.

<sup>2141</sup> F. Wagner, art. cit., p. 88.

<sup>2142</sup> A. Volodine / S. Bonomo, « Entretien », art. cit., p. 246-247.

un des fondements du système romanesque post-exotique : lire ne signifie pas seulement déchiffrer une partition inconnue, lire signifie aussi choisir son camp<sup>2143</sup> ».

Cependant, on peut s'interroger sur la possibilité réelle d'un tel choix, dans la mesure où, comme nous l'avons vu précédemment, le code de sympathie joue essentiellement en faveur des partisans de l'égalitarisme. Si le lecteur partage bien avec Marconi le désir de connaître l'histoire de Dondog, il ne peut affectivement s'identifier à ce personnage, physiquement repoussant et coupable du viol de Gabriella Bruna, la grand-mère de Dondog. Autrement dit, le choix posé théoriquement au lecteur – se ranger du côté de l'inquisiteur ou du côté de l'interrogé, du chasseur ou de la proie – est un faux choix, puisque tout est fait pour orienter sa sympathie vers les seconds. De même que le texte volodinien semblait décourager l'activité du lecteur après l'avoir fortement sollicitée, il détourne le lisant des personnages d'inquisiteurs tout en laissant croire qu'il existe une place, dans l'économie du texte, à une identification possible avec ceux-ci. Mais la réduction des deux identifications supposées du lisant au profit d'une seule ne signifie pas pour autant que le texte construit un seul type de lecteur, au contraire : si le lisant ne peut que se ranger du côté des partisans de l'égalitarisme, que devient le lecteur foncièrement hostile aux valeurs que ceux-ci défendent et qui refuse l'identification ? Il n'a pas, semble-t-il, d'autre solution que de fermer le livre ou, comme le note F. Wagner, « de se livrer à une lecture exclusivement distanciée et critique – et pour le coup, très probablement malveillante<sup>2144</sup> ». Autrement dit, le lecteur a moins la possibilité de choisir son camp qu'il n'a la possibilité d'accepter ou de refuser le camp dans lequel le texte le situe.

On remarquera que c'est là un trait caractéristique de la théorie sartrienne de l'engagement telle que nous l'avons analysée dans les pages précédentes. La différence entre les deux démarches de Sartre et Volodine réside cependant dans le fait que ce dernier demande moins à son lecteur de rejeter un système de valeurs – ce qu'entend faire Sartre lorsqu'il parle de « dévoiler » le monde – qu'il ne lui impose d'entrer dans un monde radicalement autre, dont les valeurs à rejeter sont déjà exclues par le texte. Le choix n'est pas à faire après la lecture, comme c'est le cas dans la théorie sartrienne, mais est postulé comme ayant déjà été fait. En ce sens, le fonctionnement du roman volodinien n'est pas sans rappeler

---

<sup>2143</sup> A. Volodine / J.-D. Wagner, « Volodine, le post-exotique » [*Libération*, « Cahier livres », jeudi 12 mars 1998, p. 9], cité dans F. Wagner, art. cit., p. 88.

<sup>2144</sup> F. Wagner, art. cit., p. 93.

celui du roman à thèse, qui, comme on l'a vu, présupposait un lecteur déjà acquis aux « bonnes valeurs ». Selon F. Wagner, la présupposition, et notamment en ce qui concerne les convictions idéologiques du lecteur, constitue l'un des aspects majeurs de la narration volodinienne :

[...] c'est *a priori* que l'égalitarisme révolutionnaire est doté d'une valeur positive, le capitalisme d'une valeur négative. Dès lors, de deux choses l'une : soit, à l'époque contemporaine, cette hiérarchie idéologique est unanimement partagée... Il est permis d'en douter. Soit Volodine renverse délibérément les habitudes en vigueur en matière de construction idéologique du narrataire, délaissant les détours d'une argumentation sophistiquée qui offrirait prise à la contestation au bénéfice des ressources plus économiques et plus efficaces de la présupposition – ce qui lui permet de faire passer ses convictions idéologiques en contrebande<sup>2145</sup>.

Gardons-nous bien cependant d'associer l'œuvre volodinienne au roman à thèse : rappelons en effet que la notion d'« autorité fictive » est proprement inconcevable et introuvable dans une œuvre qui s'ingénie à multiplier les instances narratives et récuse toute notion d'auteur. N'oublions pas non plus que le réalisme inhérent au roman à thèse est à chaque page contredit dans des textes qui remettent en cause de nombreuses données du monde réel. Mais la différence majeure entre les deux types de romans tient sans doute au fait que tandis que le roman à thèse se referme sur un sens univoque, l'œuvre volodinienne se caractérise, elle, par une ouverture *au* et *du* sens particulièrement importante. Au-delà du fait, déjà mentionné, que l'échec et les dérives auxquels se sont heurtés les communismes dits « réels » sont explicitement évoqués dans les œuvres, la valorisation de la lutte pour l'égalitarisme ne se prête à aucun discours dogmatique, ne donne lieu à aucune consigne concrète que le lecteur pourrait appliquer une fois le livre refermé. Il s'agit d'un rêve, que l'histoire s'est déjà chargée de défigurer, mais qui demeure vivant, précisément en tant que rêve, en tant qu'hypothèse placée à l'horizon du texte.

Ce que Volodine demande à son lecteur, c'est donc moins, semble-t-il, de partager consciemment les convictions idéologiques qui régissent le fonctionnement de son univers que d'accepter, pour un temps, de le suivre dans un monde où ces convictions règnent. C'est ainsi que nous comprenons la distinction qu'établit Volodine entre « admettre » l'existence des lois – idéologiques mais pas seulement – du monde post-exotique et les « accepter » : « Admettre l'existence du monde intermédiaire, avec ses logiques souples, ses déplacements magiques, ses glissements d'un lieu à l'autre, n'est pas nécessaire pour lire *Dondog*. Mais

---

<sup>2145</sup> *Ibid.*

accepter de voyager intuitivement est une bonne manière d'aborder le livre<sup>2146</sup> ». Ce que Volodine dit du chamanisme vaut, à nos yeux, pour l'aspect idéologique de ses textes. Le lecteur peut ne pas admettre la pertinence du projet égalitariste dans le monde réel, il lui est cependant demandé de l'accepter « intuitivement », comme faisant partie du voyage qui lui est proposé. Le terme d'intuition est ici important, car il met l'accent, une fois encore, sur le refus de l'écrivain de s'adresser au seul lectant. C'est bien le lisant, le lecteur qui s'abandonne aux illusions de la fiction, mais aussi le lu, comme nous le verrons plus loin, qui est l'instance privilégiée par l'œuvre. À l'instar de ce que nous avons observé dans les autres romans du *corpus*, le lisant vient ici pallier les lacunes, les hésitations du lectant, mais aussi ses éventuelles réticences.

Il est à noter que Volodine, dans ses interventions péritextuelles, attribue un rôle important à la dimension poétique de ses œuvres, suggérant que la séduction esthétique peut constituer un moyen d'accès efficace à l'univers post-exotique : « Mon projet est vaste, complexe, mais il est aussi et surtout de donner des livres aimables, destinés à un public normal, des lecteurs de librairie normaux, c'est-à-dire amateurs de littérature, de poésie, d'imaginaire<sup>2147</sup> ». Il avance même que ce type de lecture, davantage sensible au signifiant qu'au signifié, peut se suffire à lui-même : « En dehors, dans la sphère des sympathisants, des lecteurs, toutes les sensibilités peuvent exister. Il est possible de comprendre le discours [politique et idéologique], de le saisir entièrement, jusqu'à son cœur irréductible. Il est possible aussi de passer à côté, de n'en saisir que les aspects poétiques, par exemple<sup>2148</sup> ». Ce sont ainsi non pas deux, mais bien trois lecteurs que postule l'œuvre volodinienne, et on peut appliquer à l'œuvre entière le dispositif de réception que *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* présente ainsi : « La Shaggâ classique offre au lecteur détenu – son seul destinataire réel – un temps de complicité inaboutie. Au lecteur occasionnel un moment de caresse poétique. Au lecteur rapace, un espace équivoque où son hostilité se gaspillera<sup>2149</sup> ».

Sans doute, la lecture des œuvres volodiniennes est-elle exigeante, parfois difficile. Mais les obstacles auxquels est confronté le lectant peuvent être surmontés, selon nous, par le lecteur qui, ayant pris conscience de l'inefficacité d'une démarche qui privilégierait essentiellement la spéculation intellectuelle, accepterait d'entrer « intuitivement » dans le monde post-exotique, s'abandonnant à la beauté des images, à la poésie de la langue, à

---

<sup>2146</sup> A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 262.

<sup>2147</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont, L. Roux, « L'humour du désastre », art. cit., p. 39.

<sup>2148</sup> *Ibid.*

<sup>2149</sup> A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op.cit.*, p. 30.

l'onirisme de l'univers post-exotique. Et c'est peut-être cette ouverture à l'autre, à l'étrange et à l'étranger, qui est la condition de la saisie du sens de l'œuvre, à moins qu'elle ne la constitue déjà en partie.

Si les récits du second pôle semblent donc solliciter de façon puissante le lisant, il convient de souligner que cette sollicitation est loin de s'accomplir dans un sens univoque : si c'est vers les victimes et les vaincus que les textes orientent principalement la sympathie du lecteur, l'identification au camp adverse – bourreaux, ennemis ou détracteurs de la révolution, fossoyeurs de la démocratie – est aussi présentée comme possible. Les interrogations du lecteur sont ainsi relayées par le large éventail des identifications proposées au lisant, du moins dans les récits de Rolin, Modiano, Tabucchi et De Luca. Dans *Lisbonne, dernière marge* et *Dondog*, le lisant est appelé à se détourner des personnages hostiles aux valeurs de l'égalitarisme révolutionnaire, sans pour autant que l'identification aux partisans de celle-ci soit plus facile. C'est donc une position pour le moins inconfortable qui est proposée au lecteur : sans doute, les activités conjointes du lisant et du lecteur lui font-elles ressentir et comprendre de quel côté penchent l'œuvre et son auteur. Mais il ne peut ignorer que d'autres points de vue sont possibles, ces derniers étant directement inscrits dans le texte et entretenant une relation plus ou marquée d'antagonisme avec les positions valorisées sur le plan axiologique. De ce dialogisme, le lecteur est témoin. Témoin engagé même, puisque ces récits, mettant tous en scène des figures de narrataires-personnages ou de narrataires invoqués, s'adressent, par le biais de celles-ci, au lecteur.

### 2.2.3 L'appel au lu

Convoquant l'histoire récente, les œuvres du second *corpus* sollicitent en premier lieu le lecteur, à qui il revient de mettre les événements racontés dans une perspective historique, de saisir les allusions à des épisodes précis, de combler les éventuels non-dits. N'oublions pas non plus que, écrites à la charnière des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, ces œuvres peuvent encore être lues par des individus ayant vécu à l'époque racontée et qu'à la connaissance théorique du lecteur peut donc s'ajouter la connaissance empirique du lecteur. Enfin, s'il n'a pas connu la Seconde Guerre mondiale ou mai 68, les parents, grands-parents du lecteur ont pu lui



communiquer leur propre expérience, la petite histoire familiale venant enrichir l'appréhension de la grande Histoire. La société actuelle, soucieuse de transmettre une mémoire de l'histoire, favorise tout particulièrement les initiatives visant à en rappeler les épisodes marquants et cette tendance s'exprime aussi bien sur le plan institutionnel que culturel ou médiatique, comme nous l'avons indiqué dans la deuxième partie de notre travail.

Le lecteur contemporain et européen qui s'apprête à ouvrir un livre de notre *corpus* entretient donc avec la période évoquée un rapport à la fois intense, que la société nourrit chaque jour, et souvent médiatisé, passé au filtre des multiples récits qui l'ont prise en charge. La distance temporelle existant entre le moment de réception des œuvres et le temps de la diégèse, qui recouvre plusieurs décennies, a en outre rendu possible un phénomène que les œuvres du premier *corpus* n'ont pas connu lors de ce que H.-R. Jauss nomme la « première lecture<sup>2150</sup> » : la formation d'une mémoire collective, dont on ne peut négliger le rôle tant sur le plan de la création des œuvres que sur celui de leur réception. Plus précisément, il nous semble que cette mémoire collective soit à envisager en termes de représentation des événements passés : les faits traumatisants du siècle passé se cristallisent autour de certains mots et images qui agissent puissamment sur les esprits, de façon presque automatique et sans que l'individu ne se le formule toujours de façon consciente. La littérature, précisément constituée d'images et de mots, mobiliserait alors, au-delà des connaissances théoriques ou de l'expérience sensible du lecteur, ce cortège de représentations plus ou moins conscientes qui se rattachent à des événements qui ont « fait époque<sup>2151</sup> ».

C'est pourquoi il nous apparaît opportun de conclure cette étude sur la lecture des récits du second *corpus* par une brève analyse des réactions du « lu », c'est-à-dire de l'inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte, même si nous ne saurions associer complètement mémoire collective et inconscient. En effet, les représentations sollicitées par le texte relèvent souvent moins de l'inconscient proprement dit que du non réfléchi ou du spontané. Néanmoins, dans la mesure où il s'agit d'un mode de lecture qui ne relève ni de l'activité interprétative du lecteur ni de l'adhésion du lisant au monde de la fiction mais plutôt d'une réaction spontanée qui peut en outre donner lieu, comme nous le verrons, à des investissements fantasmatiques de la part du lecteur (notamment autour de la question des origines), il nous a semblé légitime et utile de recourir à la catégorie de lu proposée par V. Jouve, fût-ce au prix d'une extension de la notion.

---

<sup>2150</sup> Nous évoquerons plus loin (« 3.2.3. La survivance du roman engagé »), la lecture contemporaine qui peut être faite des œuvres du premier *corpus*

<sup>2151</sup> Nous renvoyons à la p. 375 de notre travail pour la référence de la notion de « epoch-making ».

Commençons cette étude par Volodine qui, lors de ses interventions, met l'accent sur la volonté d'établir une relation avec l'inconscient du lecteur et relie explicitement mémoire collective et inconscient. L'inconscient est d'abord un élément constitutif de la communication telle que l'envisage l'écrivain entre son œuvre et le lecteur :

Mon ambition, si j'ai une ambition, est effectivement, par un système d'images, par la mise en scène, par la parole, par certains trucages poétiques, de parler à autre chose qu'à la conscience. Bien sûr, l'intelligence est sollicitée, mais je cherche aussi à toucher quelque chose de plus organique, de plus secret, de plus intime, chez le lecteur ou la lectrice, qui va lui permettre de s'approprier le texte, et d'en être un interprète au moment de la lecture. Il y a quelque chose en deçà de l'écriture qui peut être transmis au lecteur en deçà de sa perception. Un sous-parler, d'inconscient à inconscient, du non-formulé qui est enfoui dans la prose et qui voyage jusqu'au lecteur ou jusqu'à la lectrice<sup>2152</sup>.

La relation d'« inconscient à inconscient » apparaît donc non seulement comme une voie de communication privilégiée, mais également comme un moyen d'accès à l'œuvre elle-même : ce qui se dérobe à une saisie consciente et rationnelle s'offre en revanche à la prise du lu qui peut s'« approprier » l'œuvre et s'en faire l'« interprète ». La participation du lecteur à l'élaboration du sens ne s'effectuerait donc pas tant au niveau du lectant qu'au niveau du lu et un tel glissement n'est pas sans rappeler la pratique surréaliste que nous avons identifiée précédemment comme une référence majeure de l'œuvre volodinienne. Pour reprendre la distinction que nous avons mentionnée plus haut, nous dirions que ce que le lectant pouvait avoir du mal à « admettre », le lu l'« accepte » et ce parce qu'il prend du plaisir à ce qu'il lit : « ce que je mets en place, c'est la possibilité, pour le lecteur extérieur, qui n'est pas en prison, qui n'est pas physiquement post-exotique, d'assister à une représentation, d'écouter une musique, un dialogue qui peuvent lui plaire, qu'il peut comprendre. À partir du moment où le lecteur commence à se déplacer avec plaisir dans cette sphère, il devient un lecteur sympathisant<sup>2153</sup> ». Le « plaisir » éprouvé par le lu – dont on notera qu'il précède dans la citation de Volodine la compréhension – apparaît ici non plus seulement comme un moyen d'entrer dans la fiction, mais encore comme un moyen de provoquer l'adhésion du lecteur au monde représenté, une adhésion de nature à la fois amicale et idéologique, comme le suggère le terme de « sympathisant ».

---

<sup>2152</sup> A. Volodine / S. Nicolino, S. Omont, L. Roux, « L'humour du désastre », art. cit., p. 38.

<sup>2153</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

Ajoutons que l'inconscient sollicité n'est pas seulement l'inconscient individuel, mais aussi et peut-être surtout l'inconscient collectif : « Je souhaite décrire des mondes intérieurs, des zones où se rencontrent la pensée consciente, le fantasme et l'inconscient sous sa double forme : l'individuel et l'inconscient collectif. Je veux déplacer et désincarner tout cela pour que disparaisse toute possibilité de lien national entre le narrateur et la fiction », affirme Volodine dans « Écrire en français une littérature étrangère<sup>2154</sup> ». L'appel à l'inconscient collectif participe donc aussi de la volonté de l'écrivain d'ouvrir ses œuvres à un public large, qui ne soit pas uniquement français, ou même européen. De fait, ce que puise Volodine dans la mémoire collective, ce sont moins, comme on l'a déjà indiqué, des événements propres à une nation ou à une communauté, que l'ensemble des « souvenirs communs aux individus qui ont traversé le XX<sup>e</sup> siècle<sup>2155</sup> ».

Dans la mesure où elle participe à la fois de la stratégie communicationnelle, esthétique et idéologique de l'écrivain, la sollicitation du lu apparaît comme un élément fondateur de la programmation de la réception du lecteur. Et force est de constater que c'est précisément grâce à ces références brouillées, déformées, mais néanmoins incontestablement présentes, que le lecteur réel peut entrer dans la fiction et s'y repérer, les renvois à « un patrimoine partagé, pour le pire plutôt que pour le meilleur, constituant un indéniable critère de lisibilité<sup>2156</sup> ». Il suffit donc à Volodine de créer certaines images, d'employer certains mots pour que soit mobilisé l'inconscient historique du lecteur : les termes de « nettoyage ethnique », « gaz à Ybürs », la description du bureau où travaille et dort Gabriella Bruna, « une pièce assez petite, encombrée de dossiers administratifs, avec pour humble décoration une plante verte et un portrait de Dzerjinski pendu au mur » dans *Dondog* (167) suffisent pour susciter chez le lecteur des images terrifiantes de massacres, de chambres à gaz ou de régimes totalitaires.

De la même manière, Modiano compte autant sur le savoir du lectant que sur les réactions spontanées du lu pour pallier les lacunes et non-dits du texte. Ce que le narrateur tait dans *Dora Bruder*, le lecteur le comble sans doute avec sa connaissance historique, mais plus sûrement avec le cortège de sentiments d'effroi, de pitié et de stupeur qui se rattachent à certains mots que l'histoire lui a appris à associer au Mal absolu : ainsi en est-il du mot

---

<sup>2154</sup> A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », art. cit., p. 6 de la version numérique.

<sup>2155</sup> *Ibid.*

<sup>2156</sup> F. Wagner, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade : note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », art. cit., p. 90.

Auschwitz, ultime destination de la famille Bruder, mentionné à l'avant-dernière page du livre. Le narrateur sait qu'il n'a pas à en dire davantage et ce silence même suffit à désigner, en creux, la charge fantasmatique dont le terme est porteur. Dans notre étude consacrée aux processus d'identifications suscités par le texte, nous avons évoqué la lettre qu'un jeune déporté écrivait à ses proches : il convient d'ajouter que si ces pages sont véritablement poignantes, c'est précisément parce que le lecteur contemporain pressent quel est le sort qui attend le jeune homme, alors que lui ne le sait pas. C'est de ce décalage que l'on nomme au théâtre « ironie tragique » que naît le pathétique. Sans doute, le narrateur se garde-t-il bien de préciser le sort du jeune homme. Mais le lecteur, lui, ne peut faire comme s'il ne le savait pas et des phrases comme « je ferai de mon mieux pour revenir sain et sauf » (124) résonnent tragiquement à son oreille. Cet écart entre savoir du lecteur (et du narrateur) et savoir du personnage, loin de marquer un décrochage dans le processus d'immersion, renforce au contraire la participation du lecteur qui s'investit affectivement davantage dans la figure des condamnés. Contrairement à ce qui se passait dans les romans du premier *corpus* où le lisant et le lu venaient conforter les conclusions du lectant, c'est ici le lectant – le lecteur informé – qui renforce la projection de ces deux instances dans l'œuvre.

Il est en outre intéressant de noter que, dans *Dora Bruder* comme dans la plupart des récits de notre *corpus*, le narrateur évoque la façon dont l'histoire – et notamment celle qu'il n'a pas vécue, celle qui lui a été transmise par d'autres ou par des livres – a affecté son inconscient. C'est le cas dans tous les passages où le narrateur se souvient d'avoir été « hanté » par le fantôme de Dora, d'avoir eu l'impression de « marcher sur les pas de quelqu'un » (50), ou d'avoir eu le sentiment de pénétrer dans la « zone la plus obscure de Paris » (30) alors qu'il allait sur les lieux où avait vécu Dora. On pourrait dire que le livre lui-même s'apparente à un acte thérapeutique, dont le but serait, entre autres, celui d'objectiver, de donner corps et voix – récit – à une obsession née avec la découverte de l'avis de recherche en 1988.

Plus profondément, Dora incarne certaines obsessions récurrentes de l'écrivain qui peuvent trouver un écho chez le lecteur : non seulement elle est la victime par excellence – « à seize ans, elle avait le monde entier contre elle, sans qu'elle sache pourquoi » (80) – mais elle souffre, comme la plupart des personnages modianiens, d'une identité défectueuse résultant d'un double déracinement : la France n'est pas sa terre d'origine (son père est Autrichien, sa mère est née à Budapest) et elle a été abandonnée, ou trahie (même si c'était pour sa sécurité) par ses propres parents qui l'ont placée dans un pensionnat. C'est ainsi à la figure de

l' « Enfant trouvé » que renvoie Dora, une figure clé des œuvres modianiennes à laquelle s'identifie souvent le narrateur<sup>2157</sup> et dans laquelle est potentiellement susceptible de se reconnaître tout lecteur, auteur de son propre « roman familial ».

On notera également la présence du père de Modiano, dont l'évocation est associée à un autre épisode récurrent des récits modianiens et qui relève directement de la biographie de l'auteur : lorsque le père dénonce son fils à la police sous prétexte qu'il fait du scandale et l'amène au commissariat (70-74). C'est l'image d'un père faible et infanticide qui surgit ici, semblable à celle qui apparaissait déjà dans *Les Boulevards de ceinture* ou encore *Livret de famille* et que Paul Gellings a commenté dans ces termes : « ces pères sont des êtres anxieux, incapables de prendre en charge leurs fils, capables seulement de créer des enfants trouvés. Au lieu d'en assumer la pleine responsabilité, ils se font *protéger* par leur enfant. Alors le père devient fils ; le fils devient père, cependant que jamais nulle gratitude ne s'observe chez lui. Bien au contraire, celui-ci continue à souffrir de sa peur inguérissable, quitte sinon à assassiner son enfant, du moins à l'exposer à tous les périls du monde<sup>2158</sup> ». Le narrateur de *Dora Bruder* souligne en effet l'ingratitude du père pour ce fils qui, précisément, dans son premier livre, *La Place de l'Étoile*, avait pris « à [son] compte le malaise qu'il avait éprouvé pendant l'Occupation » et qui avait voulu « répondre » aux antisémites dont les « insultes [l'] avaient blessé à cause de [son] père » (72-73). Comme le souligne P. Gellings, « le fonds archaïque » sollicité par cette relation père-fils est aisément déchiffrable et par définition ouvert à l'appropriation de tout lecteur : « Tout vient de l'angoisse qui torture, entre autres, le Pharaon et le roi grec Laïos. Prendre en charge Moïse ou Œdipe est une tâche trop lourde pour eux, un danger extrême. Cela reviendrait à prendre trône et épouse, donc à se laisser anéantir par l'enfant qui vient de naître<sup>2159</sup> ».

Il convient cependant de souligner que la relation complexe du père au fils est comme contaminée par l'histoire dans *Dora Bruder*, le second cherchant à protéger le premier des offenses perpétrées à l'encontre des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale. De la même façon, Dora conjugait la figure de l' « Enfant trouvé » et celle de la victime des ravages de l'histoire, tout se passant comme si celle-ci investissait jusqu'aux figures les plus archaïques du « roman familial ». C'est du reste, semble-t-il, la compréhension du contexte historique qui permet au narrateur de se réconcilier *in fine* avec la figure paternelle, lorsqu'il l'associe à tous

---

<sup>2157</sup> Nous renvoyons sur ce sujet P. Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, « Situation », n°55, 2000, chap. II, « L'enfant trouvé », p. 79-134.

<sup>2158</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>2159</sup> *Ibid.*

ceux que le régime de Vichy avait classés « dans la [...] catégorie des réprouvés » (65). On assisterait donc, dans *Dora Bruder*, à une reprise des motifs obsessionnels de Modiano, touchant les figures de l' « Enfant trouvé » et du père défaillant, motifs qui sont susceptibles d'éveiller une identification inconsciente du lecteur aux personnages, mais qui apparaissent ici mis en relation étroite avec des circonstances historiques particulières.

Un phénomène semblable est perceptible dans le roman de De Luca, la révolte œdipienne du fils contre son père éclatant au sujet de la transmission de l'héritage historique. C'est ici encore une image de père défaillant qui est évoquée, le père du narrateur n'ayant pas su agir au moment voulu contre les nazis et les fascistes. Le fils se charge alors de récupérer son fardeau pour réparer, comme le narrateur modianien l'avait fait avec son livre, l'offense subie, non par le père (quoique le remords puisse être considéré comme une souffrance) mais par ceux qu'il n'a pas aidés. La rébellion du « Bâtard<sup>2160</sup> » contre le père, qui le conduit à transgresser les lois paternelles et, d'une certaine façon, à se choisir temporairement un père de substitution en la personne de Nicola<sup>2161</sup>, a ici la particularité de prendre pour enjeu le passé, et non pas le présent. De fait, le narrateur cherche moins à prendre la place du père tel qu'il est au présent, mais tel qu'il fut – ou plutôt n'a pas été – dans le passé. Conformément à ce qui advient dans le roman familial du « Bâtard », c'est par les femmes – ici Caia – que le fils « arrive », qu'il parvient à prendre la place du père en accomplissant une action qui était de sa compétence.

Mais la présence d'une seconde figure paternelle qui, par son statut de victime, se distingue nettement des autres, vient bouleverser le schéma traditionnel : c'est en assumant une filiation autre, celle des victimes, que le narrateur se détache des pères naturels, tout se passant comme si le « Bâtard » n'arrivait finalement jamais à cesser d'être un fils. Et c'est bien ce que semble penser l'auteur lui-même, lorsqu'il définit sa génération comme celle des fils, par opposition à celle des pères qui ont failli et à celle des petits-fils qui refusent de recueillir l'héritage. Voici ce que De Luca dit à un jeune universitaire lors d'un entretien :

---

<sup>2160</sup> Rappelons que, dans la perspective freudienne adoptée par M. Robert, le « Bâtard » succède à l' « Enfant trouvé », en ce qu'il a pris connaissance de la sexualité, et « avec elle, de la notion de différence, sans quoi les idées d'accord, de conflit, d'union ou de séparation restent proprement inintelligibles » (M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op.cit.*, p. 49).

<sup>2161</sup> Temporairement car, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, le narrateur désobéit aussi à Nicola, poursuivant ses investigations sur Caia et se sentant incapable de faire preuve de la sagesse héroïque du pécheur qui n'éprouve plus de haine à l'égard des anciens ennemis. Le narrateur est bien décidé à vivre par lui-même l'expérience transmise par les différentes figures paternelles du récit qui le déçoivent l'une après l'autre : son propre père, Nicola et l'oncle.

L'héritage du siècle dans lequel vous êtes nés ne pèse pas sur votre génération, c'est un héritage que vous refusez. Cela n'a pas été le cas pour vos pères : ils ont recueilli tout l'héritage des torts, des omissions, des manquements de leurs parents, au fond l'unique héritage dont on hérite vraiment, non pas les biens matériels, les biens de consommation, mais le poids qui n'a pas été soulevé par les pères. Je me sens fils à part entière de ces parents et de ce siècle, et en même temps je sens que j'appartiens au groupe de ceux qui l'ont fermé.<sup>2162</sup>

Pour De Luca, l'impossibilité de transmettre ce qui fut l'expérience historique des fils (le militantisme des années soixante-dix) signifie une impossibilité à accéder au statut de père et l'on ne peut manquer de faire le rapprochement avec *Tigre en papier* où Martin exprimait le même sentiment.

On notera également que, comme dans le roman modiano, le narrateur donne lui-même l'exemple de la façon dont le comportement d'un individu peut être influencé par la mémoire collective et du processus d'intériorisation, d'appropriation d'une histoire qu'il n'a pas personnellement vécue. Comme au lecteur de Volodine ou Modiano, il suffit d'une phrase (« Caia était juive ») pour que surgisse de l'inconscient du jeune homme, nourri par la lecture des livres et le récit des témoins, une image de désastres : « Elle était d'un peuple éliminé maison par maison, ses parents avaient été tués<sup>2163</sup> » (48).

Dans *Tigre en papier*, la notion de mémoire collective est également évoquée et étroitement liée à la relation père-fils. La génération de Martin était en effet plongée dans les grands récits, littéraires ou historiques, dont ses ancêtres avaient été les héros, et son engagement militant ne peut se comprendre, selon Martin, que dans la perspective d'une rivalité avec la figure paternelle qui est, rappelons-le, ambiguë : s'il s'agit d'être aussi glorieux que le père résistant, il convient aussi de faire oublier que d'autres pères ont collaboré au régime de Vichy et que les anciens résistants se sont parfois transformés en « militaires colonialistes » (65). On retrouve ici un élément constitutif de la fable du « Bâtard », dont la naissance est à la fois « honteuse et glorieuse<sup>2164</sup> », et qui, comme l'indique M. Robert, « n'en finit jamais de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de "faire son chemin"<sup>2165</sup> ». Mais on sait aussi que Martin est obsédé par la question des origines et qu'il se définit volontiers comme victime d'une

---

<sup>2162</sup> Notre traduction d' E. De Luca, dans C. Lardo et F. Pierangoli (dir.), *L'Ultima lettera italiana : Scrittori a Tor Vergata, intervento ed interviste*. Roma : Vecchiarelli editore, 1999, « Erri De Luca » [p. 64-67], p. 65.

<sup>2163</sup> *T,M*, p. 40 : « *Caiai era ebrea.* » ; « *Era di un popolo eliminato casa per casa, i genitori erano stati uccisi.* »

<sup>2164</sup> M. Robert, *op.cit.*, p. 59.

<sup>2165</sup> *Ibid.*, p. 60.

malédiction qui remonterait à sa naissance : « Ta vie à peine commencée et déjà marquée, comme les viandes de boucherie, à l'encre violette de la mort, en ce lieu que tu ne connais pas, ces jungles sur lesquelles pleuvent aujourd'hui (autrefois) des voiles obliques de défoliants. On hérite de la mort, on n'y peut rien, on voudrait pouvoir le refuser, cet héritage dont on sent qu'il va vous empoisonner la vie, mais on ne le peut pas » (65). En ce sens, Martin est aussi le héros des contes, souffrant, mal né, qui cherche à prendre une revanche sur la vie<sup>2166</sup>.

Mais le fait qu'il ait longtemps refusé d'avoir des enfants laisse entendre que, comme le narrateur du roman de De Luca, il se condamne lui-même à rester un fils, se dérobe à ce qui pourrait réellement lui faire accéder au rôle, au sens propre comme figuré, du père. Ce que semblent dire ces romans, c'est donc la difficulté de se défaire de ce rôle de fils qui s'apparente à un fardeau ou à une malédiction. On notera que, ici encore, la notion biologique de filiation est indissociable d'une dimension historique, qui fait du destin des fils, plus qu'un destin familial et individuel, un destin collectif, celui de toute une génération. Mais on notera aussi que les deux romans s'ouvrent sur une transition possible des fils au rôle de pères : par son acte criminel, le narrateur de *Tu, mio* se délivre du poids du passé, qui lui assignait un destin de rédempteur, et Martin accepte de voir en Marie une fille à qui léguer son héritage.

Cependant, au-delà de la mémoire collective et des figures archaïques du roman familial, les textes jouent sur d'autres ressorts plus ou moins inconscients du lecteur, et en premier lieu sur ce que V. Jouve nomme la *libido sciendi*, le désir de savoir. Parce qu'ils se présentent souvent comme des confessions, les récits donnent l'impression au lecteur d'accéder à l'intimité des personnages qui se racontent : c'est le cas notamment dans les récits autodiégétiques comme *Tristano meurt*, *Tigre en papier* et *Tu, mio*. Dans les deux premiers, au sentiment de jouir d'un récit intime s'ajoute celui d'accéder à ce que l'on pourrait appeler les coulisses ou l'envers de la grande Histoire : Tristano ne livre-t-il pas un portrait inversé du héros résistant ? Martin ne nous fait-il pas entrer dans les arcanes d'un groupe clandestin, dont les actions, le mode de fonctionnement ont longtemps été tenus secrets ?

Le sentiment de transgresser un interdit est encore plus fort dans *Dora Bruder*, dans la mesure où le narrateur se fait le relais des impressions du lecteur en évoquant son sentiment

---

<sup>2166</sup> M. Robert, *op.cit.*, p. 83 : « Pour expliquer le destin de ce héros déshérité qui prend une revanche si éclatante sur la vie, [...] le conte mène grand bruit autour d'un accident de naissance qu'il rattache tantôt à un phénomène naturel, tantôt à un mauvais présage ou à la malfaisance d'une quelconque puissance invisible. »



d'avoir à affronter les « sentinelles de l'oubli » (18), d'entrer dans des lieux prohibés. Le lecteur partage avec le narrateur la sensation d'entrer par effraction dans l'histoire et ce sentiment est source de plaisir et d'inquiétude à la fois, dans la mesure où rien n'assure la sécurité de celui qui s'aventure dans ces lieux. Le narrateur lui-même associe son entrée au Palais de Justice, où il se rend pour demander l'autorisation d'accéder à l'acte de naissance de Dora (et ainsi percer le secret des origines) à une sensation de « panique » et de « vertige », semblable à celle que l'on éprouve dans les « mauvais rêves », « lorsqu'on ne parvient pas à rejoindre une gare et que l'heure avance et que l'on va manquer le train » (19). Nul doute que Modiano renvoie ici à une expérience qu'a pu faire chaque lecteur et qui n'est pas sans rappeler le « vertige » que celui-ci peut éprouver à la lecture du livre qui révèle l'abîme dans lequel ont été plongés tant de gens ordinaires, comme lui. L'histoire elle-même est devenue cauchemar.

De fait, la remontée dans le passé, vers le temps des origines, apparaît souvent dans les textes comme une expérience éprouvante, tant pour le narrateur que pour le lecteur : c'est sans doute *Dondog* qui exprime le mieux la douleur de la remémoration, cherchant à tenir à distance ses souvenirs par le recours à la fabulation. Mais dans *Tigre en papier* aussi le retour au passé s'apparente à un voyage périlleux, « au cœur des ténèbres », symbolisé par la remontée du fleuve Mékong qu'effectue Martin, parti à la recherche des traces de son père. Comme nous l'avons indiqué à la fin de la troisième partie de ce travail, la découverte des origines s'apparente à la découverte d'une faute originelle et le lecteur est amené à éprouver les mêmes pulsions – désir de savoir et peur de savoir – que les personnages. La présence d'un intertexte mythologique dans ces scènes de révélation (notamment dans *Tristano meurt*, *Tigre en papier* et, plus discrètement, dans *Dora Bruder*<sup>2167</sup>) contribue à donner une dimension universelle aux sentiments des personnages.

Le thème de l'origine est décliné, notamment dans *Tristano meurt*, de manière à solliciter également la *libido sentiendi*, le personnage donnant libre cours à ses souvenirs amoureux ou ses fantasmes sexuels, notamment lorsqu'il décrit la nuit imaginaire qu'il aurait passé avec Daphné après le meurtre de l'officier allemand. Comme dans *Tigre en papier*, on peut relever la tendance du narrateur à favoriser l'investissement pulsionnel du lu dans les épisodes qui ont trait au passé des personnages : le présent est celui de la maladie pour Tristano, de l'apprivoisement du désir dans *Tigre en papier*. Dans le roman de De Luca, le

---

<sup>2167</sup> Nous renvoyons aux p. 468-469 de notre travail.

présent s'offre sans doute à l'amour et à la douleur – la rencontre avec Caia, la blessure de la murène – mais est orienté vers la découverte du passé : comme si les passages qui pouvaient s'offrir à la *libido sentiendi* du lu étaient absorbés par le désir du narrateur de voir un passé interdit.

C'est dans les romans de Volodine que les scènes de violence sont incontestablement les plus fortes : le lecteur de *Dondog* assiste notamment au viol de Gabriella Bruna, à la poursuite meurtrière de Marconi par Dondog et au massacre des nombreux clients du bar par Tony Bronx dans la dernière partie. Mais on remarquera que le plaisir que le lu peut prendre à ces passages, qui lui permettent de vivre imaginativement un désir de violence barré par la vie sociale, sont en quelque sorte légitimés, au sens moral, par le reste de la narration : de fait, le forfait dont est coupable Marconi sera puni par Dondog et le meurtre du violeur apparaîtra donc comme une juste vengeance. Remarquons également que Dondog se garde bien de décrire les scènes d'extermination et sans doute la douleur qu'il craint de ressentir à ces évocations n'explique-t-elle pas à elle seule ce silence : il lui semble « monstrueux » (107) d'entreprendre un récit sur ces événements et ce terme suggère qu'il y a là comme une réticence d'ordre moral. Dondog ne peut raconter entièrement la nuit où débuta la première extermination des Ybürs, au cours de laquelle succomba Schlumm et c'est pourquoi il interrompt son récit à plusieurs reprises : « Non, je ne peux vraiment pas raconter cela, dit Dondog. Je ne veux pas et je ne peux pas » (112). Il exprime également son impuissance à recourir au procédé habituel de la « féerie » : « Non. J'essaierai plus tard de fabriquer de la féerie avec cela. Plus tard. Ici, je ne peux pas » (113). Et en effet, quand il reprend la parole, Dondog ne conte pas la mort de Schlumm, mais la façon dont il l'a « hébergé » en lui, à la demande de sa mère. Dondog refuse donc de traiter sur le mode de la fabulation ce qui s'apparente au mal le plus atroce, comme l'explique Volodine :

[...] Dondog, fasciné par la possibilité de résurgence de sa douleur, joue avec la mémoire. Il s'approche des souvenirs terribles, il erre à proximité dans les souvenirs qu'il invente, il les frôle. Seulement, il y a un moment dans l'évocation où la féerie n'est plus possible, où le jeu devient atroce. Alors, Dondog se tait. Les massacres ethniques ne peuvent pas être décrits, la mort de Schlumm ou celle des proches de Dondog ne peuvent être mis en images. On ne peut pas accepter le principe du détachement artistique, on ne peut pas admettre de chercher des effets poétiques en présence des charniers<sup>2168</sup>.

---

<sup>2168</sup> A. Volodine / J. –D. Wagner, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 259.

Ce que Volodine exprime ici, c'est bien une prise de position éthique, en vertu de laquelle l'écrivain ne doit pas tout dire et tout montrer. L'écrivain refuse à son lecteur la possibilité de prendre du plaisir au spectacle de souffrances réellement vécues dans le passé, reconduisant, à sa manière, l'interdit célèbre d'Adorno selon lequel « écrire un poème après Auschwitz est barbare<sup>2169</sup> ». À sa manière, disons-nous, car Volodine, tout comme Dondog, « s'approche des souvenirs terribles », « erre à proximité » d'eux dans les fictions qu'il invente : simplement, il laisse au lecteur le soin de combler, s'il le souhaite, les ellipses de son récit.

Enfin, nos textes semblent ne solliciter que modérément la *libido dominandi* du lecteur, dans la mesure où ils mettent essentiellement en scène des personnages dont la puissance est limitée. Pourtant, la possibilité de remonter le cours du temps et de lire dans le présent les échos et traces du passé peut procurer au lecteur le sentiment, sinon de dominer le temps, du moins de le voir déployé pour une fois horizontalement sous ses yeux. C'est à une saisie globale de l'histoire qu'amènent ces textes, depuis son origine jusqu'à ses effets, depuis la génération des pères jusqu'à celle des fils et des petits-fils. Sans doute, le sens de cette histoire se dérobe-t-il toujours, aux personnages comme au lecteur. Mais il n'empêche que le lecteur jouit ici de pouvoirs que la réalité lui refuse : celui de remonter le cours du temps, de revenir en arrière et celui d'appréhender la vie – celle du narrateur, des personnages – comme une totalité achevée, qui possède un début et une fin et qui, en tant que telle, peut être examinée.

Ainsi, les œuvres du second *corpus* tendraient à solliciter particulièrement la mémoire collective et thématISeraient l'appropriation de celle-ci par le biais des personnages, souvent les narrateurs eux-mêmes, hantés par le souvenir d'une histoire qu'ils n'ont pas personnellement vécue. Dans ce que nous avons appelé « les récits des fils » – *Dora Bruder*, *Tigre en papier* et *Tu, mio* – le rapport à l'histoire apparaît essentiellement sous l'angle d'une relation ambiguë au père, dont l'héritage pesant, à la fois glorieux et infamant, rend difficile l'insertion des fils dans le présent. Le lecteur, potentiellement voué à se reconnaître dans les figures de l'« Enfant trouvé » et du « Bâtard », peut ainsi être amené à projeter les épisodes de son propre roman familial dans des récits qui ont fait de l'héritage de l'histoire un enjeu

---

<sup>2169</sup> Nous renvoyons à la p. 470, note 345, de notre travail.

principal et à entretenir un rapport avec celle-ci qui n'est pas seulement rationnel ou émotionnel mais aussi inconscient et psychique.

Notons aussi que, contrairement à ce que nous avons observé au sujet des œuvres du premier *corpus*, les textes étudiés ici ne cherchent nullement à limiter les réactions du lu et du lisant et à les faire coïncider avec celles du lectant : au contraire, nous avons vu que les multiples possibilités d'identification offertes au lisant et que le renvoi à certains épisodes traumatisants de l'histoire récente qui affectent le lu entraînent dans certains cas le lectant à creuser, nuancer ou même réviser son interprétation des textes. Sans doute, nos œuvres, dont on a démontré les liens qui les rattachaient à la notion d'énigme, exigent-elles une forte participation du lectant. Mais très vite le lecteur comprend qu'une saisie purement intellectuelle des récits n'épuise pas leur sens. Contrairement à ce qui advenait dans les romans d'après-guerre, ce n'est pas l'immersion du lisant dans la fiction qui conditionne l'enquête du lectant, c'est la déroute de celui-ci qui conditionne la possibilité d'une saisie de l'œuvre, qui s'opère non seulement au niveau rationnel, mais aussi affectif et inconscient.

L'étude que nous venons de mener dans ces deux chapitres consacrés à la façon dont les textes programment leurs effets de lecture et s'offrent à la prise du lecteur dit « réel » visait à définir la réception des œuvres en tant que saisie intellectuelle, affective et pulsionnelle. Autrement dit, nous nous sommes exclusivement intéressée aux modalités de l'implication du lecteur dans le texte, sans questionner les enjeux et conséquences d'un tel phénomène. Or on peut imaginer que la divergence observée sur le plan des modalités de l'implication entre les œuvres du premier et du second *corpus* correspond à deux façons de concevoir son sens et sa portée dans le monde effectif du lecteur, l'au-delà du texte. Sans doute avons-nous déjà indiqué une façon d'envisager cette question en recourant à la notion d'appropriation qui nous a semblé constituer une conséquence inévitable de l'implication du lecteur dans l'œuvre. Mais il convient à présent d'interroger ce terme, en gardant à l'esprit que s'approprier une œuvre, ce n'est pas seulement la reprendre à son compte en l'insérant dans son univers de représentations ou de sensations, mais c'est aussi l'inscrire dans le monde où l'on agit.

C'est donc la question du rapport entre implication du lecteur dans le texte et action effective de celui-ci dans le monde réel qu'il nous faut aborder en dernier lieu. D'une certaine manière, cette analyse constituera le pendant de celle que nous avons menée dans les pages consacrées à l'engagement de l'auteur : si les œuvres étudiées sont bien le lieu d'une prise de position forte de l'écrivain à l'égard de l'histoire et du régime d'historicité de la société où il

vit, on peut imaginer qu'elles constituent aussi pour le lecteur un espace de rencontre, ou de confrontation, avec de telles questions. C'est alors la notion même d'engagement du lecteur, dans l'œuvre et dans le monde, qui se verra définie à la fin de ce parcours.

### 3. L'engagement du lecteur dans les romans d'après-guerre et les récits contemporains

Les théoriciens de la lecture ont souvent décrit celle-ci en termes d'expérience. Ce mot est à entendre d'au moins deux façons. Tout d'abord, il renvoie à la dimension active du rapport que le lecteur entretient avec le texte : pour R. Ingarden et W. Iser, entre autres<sup>2170</sup>, c'est le lecteur qui achève l'œuvre dans la mesure où l'œuvre écrite est une esquisse pour la lecture. Le texte, en effet, comporte inévitablement des trous, des lacunes, des zones d'indétermination qu'il revient au lecteur de combler. En ce sens, dire que la lecture est une expérience signifie qu'elle exige la participation du lecteur à l'élaboration du sens du texte.

Ensuite, si l'on reprend la distinction établie par H.-R. Jausse entre l'« effet » (qui est déterminé par l'œuvre) et la « réception » (qui dépend du destinataire actif et libre) ou encore la distinction de W. Iser entre « pôle artistique » et « pôle esthétique », on constate qu'il y a toujours deux dimensions dans la lecture. L'une, en ce qu'elle est déterminée par le texte, est commune à tous les lecteurs, tandis que l'autre, dépendant de ce que chacun y projette de lui-même, est variable à l'infini. Cette distinction permet de comprendre pourquoi le rapport du lecteur au texte est, comme le souligne V. Jouve, « toujours à la fois réceptif et actif » : « le lecteur ne peut retirer une expérience de sa lecture qu'en confrontant sa vision du monde à celle impliquée par l'œuvre<sup>2171</sup> ».

On notera ici que le mot « expérience » revêt une signification légèrement différente de celle que nous avons évoquée plus haut : il ne désigne plus la participation du lecteur à la construction du sens de l'œuvre, mais les leçons que ce dernier en tire en reliant monde du texte et monde réel. Lire signifie alors expérimenter (au sens de « vivre » et d'essayer) des situations différentes du quotidien et qui peuvent se révéler enrichissantes sur le plan intellectuel, affectif ou psychique. Pour T. Pavel, les leçons tirées par le « moi fictionnel » lors de son voyage dans le domaine imaginaire ne sont en effet pas moins recevables ou légitimes que celles accomplies par le moi réel : « si le voyage nous fait rencontrer des nouveautés qui concernent les connaissances acquises ou les habitudes émotionnelles, elles

---

<sup>2170</sup> Pour Sartre aussi, bien sûr. Nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce développement.

<sup>2171</sup> V. Jouve, *La Lecture, op.cit.*, p. 96.

seront traitées comme toute information nouvelle, fictive ou non<sup>2172</sup> ». La lecture, en tant qu'elle contribue à construire l'identité du sujet ou à renouveler sa vision du monde, serait ainsi à compter au nombre des expériences vécues par le sujet. Or si elle est susceptible, comme n'importe quelle expérience du monde réel, de porter à la connaissance du sujet des « informations nouvelles », on doit conclure qu'elle peut aussi, comme elle, influencer directement l'agir du lecteur. Selon P. Ricœur, le lecteur tire ainsi de son rapport à l'œuvre non seulement un « sens », mais aussi une « signification ». Le sens renvoie au déchiffrement opéré pendant la lecture, tandis que la signification désigne ce qui va changer, grâce à ce sens, dans l'existence du sujet : c'est « le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence<sup>2173</sup> ».

Il convient donc d'examiner comment la lecture, dans les textes des deux *corpus*, se présente comme une expérience, au double sens de participation et de vécu, avant de voir comment romans d'après-guerre et récits contemporains construisent le passage du sens de l'œuvre à sa signification, autrement dit du monde écrit au monde non-écrit.

### 3.1 La lecture comme expérience

#### 3.1.1 La participation du lecteur à l'élaboration du sens dans les œuvres des deux *corpus*

L'idée que le lecteur participe à l'œuvre est étroitement liée à la conception d'inachèvement de celle-ci. Or une telle conception revêt plusieurs significations qu'il convient d'éclaircir. R. Ingarden a été le premier à mettre en valeur, dans le cadre d'une phénoménologie de la lecture, l'aspect inachevé du texte littéraire, comme le rappelle P. Ricœur dans le troisième tome de *Temps et récit*<sup>2174</sup> :

---

<sup>2172</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction*, *op.cit.*, p. 113.

<sup>2173</sup> P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations*. Paris : Seuil, 1969, p. 389.

<sup>2174</sup> R. Ingarden, [*Das literarische Kunstwerk*, 1931]. Trad. de l'allemand en anglais par G. Grabowicz, *The Literary Work of art*, Northwestern University Press, 1974 ; *A cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, 1974 (cité dans P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, *op. cit.*, note 1, p. 305).

Pour Ingarden, un texte est inachevé une première fois en ce sens qu'il offre différentes « vues schématiques » que le lecteur est appelé à « concrétiser » ; par ce terme, il faut entendre l'activité *imageante* par laquelle le lecteur s'emploie à *se figurer* les personnages et les événements rapportés par le texte ; c'est par rapport à cette concrétisation imageante que l'œuvre présente des lacunes, des « lieux d'indétermination » ; aussi articulées que soient les « vues schématiques » proposées à l'exécution, le texte est comme une partition musicale, susceptible d'exécutions différentes.

Un texte est inachevé une seconde fois en ce sens que le *monde* qu'il propose se définit comme le corrélat intentionnel d'une séquence de phrases [...] dont il reste à faire un tout, pour qu'un tel monde soit visé. [...] Ingarden montre comment chaque phrase pointe au-delà d'elle-même, indique quelque chose à faire, ouvre une perspective. On reconnaît la protention husserlienne dans cette anticipation de la séquence, au fur et à mesure que les phrases s'enchaînent. Or ce jeu de rétentions et de protentions ne fonctionne dans le texte que s'il est pris en charge par le lecteur qui l'accueille dans le jeu de ses propres attentes. [...] Ce procès seul fait du texte une *œuvre*. L'œuvre, pourrait-on dire, résulte de l'interaction entre le texte et le lecteur<sup>2175</sup>.

Le concept d'inachèvement a été repris et approfondi par W. Iser. Cherchant à expliciter le processus de compréhension auquel se livre le lecteur d'un texte littéraire, l'auteur de *L'Acte de lecture* précise qu'il ne saurait se confondre avec la perception que l'on a d'un objet :

Nous ne sommes pas capables de saisir le texte d'un seul coup comme dans le cas de la perception d'un objet où, même si nous ne percevons pas l'objet dans son ensemble dès le premier abord, nous l'avons du moins entier devant nous. [...] Si l'objet est visible dans son entièreté, le texte n'apparaît pas comme « objet », si ce n'est dans le déroulement des phases successives et régressives de la lecture. Tandis que nous nous trouvons toujours en face de l'objet, nous sommes toujours plongés dans le texte. Ainsi le rapport entre le texte et le lecteur diffère de celui de la perception. Au lieu d'être une relation de sujet à objet, il suppose un lecteur dont le point de vue mobile se déplace à travers son domaine d'objet. C'est ce parcours du lecteur, en tant que point de vue mobile à l'intérieur du champ de la compréhension qui assure la particularité de l'objet esthétique dans le texte de fiction<sup>2176</sup>.

Autrement dit, non seulement le tout du texte ne peut jamais être perçu, mais situés nous-mêmes à l'intérieur du texte littéraire, nous voyageons avec lui au fur et à mesure que notre lecture avance. Comme le note P. Ricœur, « le concept du point de vue voyageur s'accorde parfaitement avec la description husserlienne du jeu de protentions et de rétentions, dans la mesure où tout au long du processus de lecture se poursuit un jeu d'échanges entre les

---

<sup>2175</sup> *Ibid.*, p. 304-305.

<sup>2176</sup> W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p. 199-200.



attentes modifiées et les souvenirs transformés<sup>2177</sup> ». Ainsi, selon W. Iser, « c'est en construisant une configuration que le lecteur participe au texte »: « il est donc impliqué par ce qu'il produit<sup>2178</sup> ». Or c'est cette participation active du lecteur, entendue comme « production », qui fait de la lecture un véritable événement : « en lisant, nous réagissons à ce que nous avons produit nous-même, et c'est ce mode de réaction qui fait que nous pouvons vivre le texte comme un événement réel. Le sens du texte est un événement corrélé à notre conscience. En tant que corrélat, nous en saisissons le sens comme une réalité<sup>2179</sup> ».

La lecture entendue comme participation est donc étroitement associée à la notion d'expérience vécue, que nous développerons plus loin. « La lecture est structurée comme une expérience dès lors que l'implication rejette les représentations qui dominaient notre passé, en suspend les valeurs dans un présent nouveau. Notre passé est confronté au présent du texte<sup>2180</sup> », poursuit W. Iser. Parce qu'elle bouleverse les représentations antérieures du lecteur, la lecture affecte donc le vécu du lecteur et se définit comme un processus actif :

Dans la mesure où, en lisant un texte de fiction, une interaction s'établit entre ce texte *en moi présent* et mon expérience repoussée dans le passé, et dans la mesure où cette interaction met en jeu deux processus solidaires : le bouleversement du statut de l'expérience ancienne et la formation d'une expérience nouvelle, la compréhension du texte n'est pas un processus passif d'acceptation mais bien une réponse productive à une différence vécue<sup>2181</sup>.

On notera, à la suite de P. Ricœur<sup>2182</sup>, que les théories de R. Ingarden et de W. Iser sont en parfait accord avec la phénoménologie de la lecture proposée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, en ce qu'elles incorporent à celle-ci une phénoménologie de la conscience imageante, développée par le philosophe dans *L'Imaginaire*<sup>2183</sup>. Sartre démontre dans cet essai que la conscience imageante ouvre une sensation double de liberté et de créativité. Selon lui, dans l'expérience esthétique, l'imagination procède en deux temps : néantisation du monde réel vis-à-vis duquel le sujet prend ses distances et création, à sa place, d'un monde nouveau à partir des signes de l'objet esthétique. Ajoutons que dans la troisième

---

<sup>2177</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p. 306.

<sup>2178</sup> W. Iser, *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 230-231.

<sup>2179</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>2180</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>2181</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>2182</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., note 1, p. 306.

<sup>2183</sup> J.-P. Sartre, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

partie de *L'Acte de lecture* (« Phénoménologie de la lecture »), où du reste il cite Sartre<sup>2184</sup>, W. Iser consacre un chapitre entier à la réinterprétation du concept husserlien de « synthèse passive » en fonction d'une théorie de la lecture. Ces synthèses passives opérant selon lui en deçà du seuil du jugement explicite, au plan de l'imaginaire, il définit, à l'instar de Sartre, l'objet littéraire comme un objet imaginaire. Ce que le texte offre, ce sont donc des schémas pour guider l'imaginaire du lecteur. Précisons cependant que Sartre ne se contente pas, comme le fait W. Iser dans la citation ci-dessus, d'envisager la « réponse » du lecteur au seul niveau du processus de lecture. Pour lui, comme nous le verrons plus loin, c'est bien une réponse effective dans le monde réel que sollicite le bouleversement accompli au cours de l'expérience de lecture.

Comme nous l'avons signalé précédemment, les œuvres du premier et du second *corpus* ne sollicitent pas de la même façon et avec la même intensité la participation du lecteur à la construction du sens. Dans les deux cas cependant on assiste bien à un engagement du lecteur au sein même de l'expérience de lecture, dans la mesure où sa participation est demandée : les récits étudiés sont en effet des textes qui, tout en signifiant les prises de positions des auteurs sur le plan idéologique ou moral et à l'égard du régime moderne d'historicité, s'interdisent la facilité du roman à thèse qui consiste à *donner* une leçon au lecteur. Nos textes, y compris les romans engagés, invitent au contraire le lecteur à la *formuler* lui-même. Mais il n'est pas certain que si les textes des deux *corpus* postulent la nécessité de la participation du lecteur, ils l'envisagent de la même façon. Plus profondément, on pourrait penser que la manière dont ils construisent cette dernière participe d'un rapport au sens différent.

Rappelons d'abord que la théorie sartrienne tend à décrire la participation du lecteur en termes exclusifs de réponse aux stratagèmes mis en place par l'auteur : il s'agit de déchiffrer l'intention de l'écrivain, ce qui est du reste tout à fait congruent avec la notion d'engagement de l'écrivain comme présence totale à (et non dans) son œuvre. Si l'auteur s'est tout entier engagé dans son récit, il revient au lecteur de comprendre et de s'approprier cet engagement. Pour Sartre, le sens du texte est ainsi toujours en amont, pourrait-on dire, de la lecture, pensé par l'écrivain qui, en tant que « créateur », « précède » le lecteur<sup>2185</sup>. Sartre semble même dénier au lecteur la possibilité de trouver dans le texte autre chose que l'auteur

---

<sup>2184</sup> W. Iser cite en effet un extrait du premier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, consacré à la notion de « pacte » entre lecteur et auteur (*op.cit.*, p. 199).

<sup>2185</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op.cit.*, « Pourquoi écrire ? », p. 60.

a voulu y mettre, laissant entendre que ce dernier n'a rien laissé au hasard et que le « fondement » même des « activités » du lecteur « repose dans la volonté de l'auteur<sup>2186</sup> » :

L'arbre et le ciel, dans la nature, ne s'harmonisent que par hasard ; si, au contraire, dans le roman, les héros se trouvent dans *cette* tour, dans *cette* prison, s'ils se promènent dans *ce* jardin, il s'agit à la fois de la restitution de séries causales indépendantes [...] et de l'expression d'une finalité plus profonde, car le parc n'est venu à l'existence que *pour* s'harmoniser avec un certain état d'âme, pour l'exprimer au moyen de choses ou pour le mettre en relief par un vif contraste ; et l'état d'âme lui-même, il a été conçu en liaison avec le paysage<sup>2187</sup>.

Toute l'habileté de l'écrivain engagé consiste à camoufler le sens aux yeux du lecteur à qui il revient donc de le « déchiffrer<sup>2188</sup> » : c'est cette réappropriation du sens voulu par l'auteur qui constitue l'expérience du lecteur selon Sartre. On pourrait objecter que c'est là une définition purement théorique et en outre propre à Sartre, que vient contredire la pratique des romanciers engagés de notre *corpus*. En recourant à l'allégorie dans *La Peste*, Camus semble en effet encourager une lecture polysémique du texte et nous avons déjà plusieurs fois souligné le refus de nos auteurs, y compris Sartre, de fermer leurs œuvres sur un sens univoque. Mais ouvrir le texte à plusieurs sens, c'est encore guider la lecture. Vouloir amener le lecteur à en choisir un, à le formuler par lui-même, c'est encore présupposer qu'il a été conçu par l'auteur qui a donné au lecteur le moyen de le découvrir et d'y adhérer. Autrement dit, le fait que le sens soit à rechercher et/ou qu'il s'ouvre à la plurivocité ne remet nullement en question sa préexistence à l'acte de lecture.

Les auteurs contemporains, plongés comme leurs lecteurs dans « l'ère du soupçon », ne semblent pas concevoir le rapport du lecteur au sens, et plus généralement de la littérature au sens, de la même façon. Pour Sartre, le lecteur achève l'œuvre d'abord en la déchiffrant, puis en l'intégrant dans son action effective dans le monde réel. Pour les écrivains contemporains, en revanche, il semble que le lecteur achève l'œuvre en coopérant à la construction de son sens. Celui-ci ne préexiste pas à l'œuvre, il se crée au cours de l'acte même de lecture. Dès lors, le partenariat entre auteur et lecteur ne se réduit pas, comme dans la théorie sartrienne, à une simple acceptation (ou refus) par le second du sens proposé par le premier : il est une véritable collaboration. C'est en tout cas ce que défend Tabucchi chaque fois qu'on l'interroge sur la façon dont il conçoit le rôle du lecteur :

---

<sup>2186</sup> *Ibid.*

<sup>2187</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>2188</sup> *Ibid.*

Je pense que le lecteur doit avoir une participation active face à un texte littéraire, sinon ce serait trop facile. Vous lisez un roman, et vous êtes très satisfait car vous vous dites : l'auteur a tout compris moi aussi j'ai tout compris, on a tout compris, allons prendre un café. Le problème, c'est que l'auteur n'a pas tout compris et qu'il demande une aide au lecteur, ce cher ami inconnu. Il lui dit de faire sa part de travail pour que celui qui écrit et celui qui lit recollent les morceaux et cherchent à comprendre cette chose étrange qu'on appelle la vie et qu'ils sont en train de traverser ensemble<sup>2189</sup>.

Si l'œuvre littéraire est conçue par l'auteur de *Tristano meurt* comme un appel<sup>2190</sup>, c'est qu'elle exige du lecteur une activité proprement créatrice. Tabucchi précise en effet plus loin que l'aide que fournit le lecteur à l'écrivain échappe toujours aux prévisions de celui-ci et qu'elle complète l'œuvre en y ajoutant quelque chose :

Si [le lecteur] comprend quelque chose de plus que moi, ajoute sa propre expérience, son intelligence, sa sensibilité, il complète. D'ailleurs la littérature est ainsi faite : si vous prenez la somme des lectures de certains livres, vous comprenez la richesse que nous avons par rapport aux contemporains de ces livres. On pourrait citer l'exemple du *Quichotte* qui est un livre énorme, maintenant inépuisable du fait des différentes interprétations qui en ont été données au fil des siècles et des époques. Nous les lecteurs, nous y avons cherché quelque chose qu'il n'y avait pas à l'origine<sup>2191</sup>.

Dans *Dora Bruder*, le narrateur fait lui-même l'expérience de l'ouverture inépuisable des œuvres littéraires au sens, en associant un passage des *Misérables* à un épisode de l'histoire de Dora et de sa propre enquête. En investissant le roman de Hugo de ses propres fantômes, il a actualisé le texte dans un sens qui n'était sûrement pas prévu par l'auteur et tout semble indiquer qu'un des effets majeurs provoqués par l'œuvre littéraire soit précisément de susciter ces soudains télescopages entre les époques et les subjectivités.

Sans doute Volodine est-il celui de nos auteurs qui cherche le plus à programmer la réaction de son lecteur et nous avons déjà mentionné sa tendance à concevoir la participation du lecteur en des termes de réception et d'acceptation qui ne sont pas sans rappeler ceux de Sartre. Mais il convient aussi de souligner, à l'instar de F. Wagner, que « si les œuvres "post-exotiques" entreprennent bel et bien de construire leur lecteur idéal, l'importance des

---

<sup>2189</sup> A. Tabucchi / C. Casaubon, S. Nicolino, L. Roux, « La littérature est une partouze », art. cit., p. 35.

<sup>2190</sup> A. Tabucchi, *L'Atelier de l'écrivain. Conversations avec Carlos Gumpert* [1995]. Trad. de l'espagnol par M. J. Wagner. Genouilleux : La Passe du vent, 2001, p. 23 : « Il est juste que [le lecteur d'un livre] s'allie à l'auteur pour compléter, au moyen de ses propres suppositions, les suppositions de celui qui l'a écrit. Cela dit, un livre est aussi ceci : le désir de complicité, un appel à l'aide de celui qui écrit ; aidez-moi à terminer, à boucher les trous, s'il vous plaît, seul, je n'en suis pas capable. Un écrivain qui sait tout, qui connaît tout, ne devrait jamais publier de livre. »

<sup>2191</sup> A. Tabucchi / C. Casaubon, S. Nicolino, L. Roux, « La littérature est une partouze », art. cit., p. 35.

phénomènes polyphoniques permet aux récepteurs concrets de jouir d'une marge de manœuvre appréciable<sup>2192</sup> » et que les textes volodiniens donnent « sans cesse à penser et à interpréter sans jamais permettre l'assignation lénifiante d'un terme assuré à cette quête<sup>2193</sup> ». Volodine lui-même définit les œuvres post-exotiques comme « un discours narratif » qui « évite de répondre à la demande du “sens” qui conviendrait à une fiction normale<sup>2194</sup> » et nous avons vu plus haut qu'il s'emploie à détruire certaines habitudes de lectures fondées sur la recherche du sens pour proposer un *modus operandi* différent, qui en appelle notamment à l'imaginaire et à l'inconscient du lecteur. Deux éléments sont ainsi à retenir dans le rapport que les récits du second pôle entretiennent avec le sens : d'une part, ce sens n'est pas installé en amont de l'œuvre, mais se construit, ou se déconstruit, au cours de la lecture ; d'autre part, il n'est jamais donné comme certain, étant appelé à se reconfigurer sans cesse à l'instigation du lecteur.

Ce que les récits d'après-guerre et contemporains donnent à lire, c'est bien un rapport modifié au sens : embarqué dans la fiction, le lecteur des romans du premier *corpus* est appelé à en dégager une signification, même si, comme nous verrons plus loin, ces récits tentent moins d'insuffler au lecteur un sens univoque que la nécessité d'en choisir un ; le lecteur des textes du second *corpus*, confronté à la déroute – qui n'est pas nécessairement une défaite – du sens, est quant à lui amené à la prendre en charge, à se l'approprier. Sans doute est-ce là un trait d'époque, la différence entre les deux *corpus* faisant écho à l'affaiblissement de la croyance au sens de l'h/Histoire que la société enregistre à l'époque actuelle. T. Pavel souligne ainsi le lien qui existe entre « l'incomplétude » de la fiction, qui repose sur l'absence, voulue ou non, d'informations concernant le monde représenté par l'œuvre, et la crise de la pensée dans l'histoire de la société occidentale. « Pendant les périodes qui goûtent en paix une vision stable du monde, l'incomplétude sera bien entendu, réduite au minimum. [...] En revanche, les époques de transition et de conflit tendent à maximiser l'incomplétude des textes fictionnels, qui sont désormais censés refléter les traits d'un monde déchiré<sup>2195</sup> », note-t-il. Mais on n'oubliera pas que notre époque n'est pas la première à avoir connu un état de crise et que la maximalisation des effets d'incomplétude n'a pas toujours été la réponse

---

<sup>2192</sup> F. Wagner, « Portrait du lecteur “post-exotique” en camarade : note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », art. cit., p. 86.

<sup>2193</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>2194</sup> A. Volodine / J.-C. Millois, « Entretien », art. cit., p. 41.

<sup>2195</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction*, op.cit., p. 136-137.

donnée par les auteurs de fiction à cette situation<sup>2196</sup>. On ne saurait négliger non plus qu'« ayant à affronter l'inévitable incomplétude des mondes fictionnels, les auteurs et les cultures sont toujours libres d'en minimiser ou d'en exagérer les effets<sup>2197</sup> ». C'est donc la thématization exacerbée de l'incomplétude dans les textes du second *corpus* qui doit attirer notre attention et nous amener à comprendre que la question du sens se pose peut-être moins en termes d'existence (on ne saurait nier que tout auteur donne du sens à ce qu'il écrit et que tout lecteur est amené à en forger pour poursuivre sa lecture et en tirer du plaisir) qu'en termes d'appréhension, de saisie, de la part du sujet. Non pas le sens *en-soi*, donc, mais *pour-soi* : conçu comme condition de l'existence dans les récits du premier *corpus*, il se présenterait plutôt comme l'horizon toujours cherché, rarement atteint, des œuvres du second. Avant d'approfondir cette question par une étude comparée des récits des deux *corpus*, il convient de développer la seconde signification de l'expérience de lecture : un événement dans la vie du lecteur.

### 3.1.2 La lecture comme vécu

L'implication du lecteur dans l'œuvre fait de la lecture un événement au sens où elle produit inévitablement une rupture entre le passé et le présent du lecteur. C'est ce que soutient notamment W. Iser lorsqu'il associe la lecture au « bouleversement ou explosion du monde qui nous est familier » :

Notre présence dans le texte dépend de [notre] implication. Elle est le corrélat de conscience du caractère événementiel de la lecture. Si nous sommes co-présents à un événement, c'est qu'il nous arrive quelque chose. Plus le texte est présent en nous (du moins pendant la durée de la lecture), plus ce que nous sommes semble appartenir au passé. Dans la mesure où le texte de fiction rejette dans le passé les points de vue auxquels nous étions soumis, il se présente lui-même comme expérience vécue (*Erfahrung*), car ce qui nous arrive éventuellement ne pouvait survenir aussi longtemps que les orientations qui nous guidaient faisaient partie de notre présent. [...] Les expériences en fait suscitent le bouleversement ou l'explosion du monde qui nous est familier. Cela fait de la falsification latente des éléments dont nous disposons le point de départ de toute expérience<sup>2198</sup>.

---

<sup>2196</sup> T. Pavel rappelle que le XVI<sup>e</sup> siècle, par exemple, a dû faire face à une troublante révolution ontologique et que les auteurs de l'époque ont cherché des solutions alternatives à celle proposée par ce qu'il appelle le « modernisme », qui a tenté « d'abolir graduellement toutes les contraintes de la détermination et de laisser l'incomplétude attaquer la texture même des mondes de la fiction » (*ibid.*, p. 137).

<sup>2197</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>2198</sup> W. Iser, *op.cit.*, p. 238-239.

Mais le phénomène de bouleversement, qui s'apparente ici à la « néantisation » du monde réel évoqué par Sartre, ne constitue pas la fin de l'expérience de lecture. En effet, les représentations et valeurs repoussées dans le passé ne disparaissent pas, mais « interagissent » avec « un nouveau présent qui ne nous est pas familier au départ : le présent du texte<sup>2199</sup> ». De cette interaction découle la « restructuration des éléments dont nous disposions déjà<sup>2200</sup> » : « la jonction entre le nouveau et l'ancien ne se traduit pas simplement par une composition des forces, mais par une re-création où l'impulsion présente se forme et se solidifie, tandis que l'ancien matériel *emmagasiné* est littéralement ravivé et ranimé du fait qu'il est confronté à de nouveaux éléments<sup>2201</sup> ». Ainsi, la nouvelle expérience se fait valoir par ce que W. Iser nomme un « bouleversement de l'expérience sédimentée » qui, à son tour, par une telle restructuration, peut donner forme à la nouvelle expérience. On rapprochera cette analyse de celle que développe P. Ricoeur dans *Temps et récit*, la lecture étant le lieu où s'opère la refiguration (la « restructuration » pour W. Iser) de l'expérience préfigurée du lecteur (« l'expérience sédimentée »).

Si la lecture peut donc être comprise comme un véritable événement, il convient de s'interroger sur les enjeux et modalités d'un tel phénomène. H.-R. Jauss a ainsi mis au jour trois concepts constitutifs de l'expérience esthétique qui sont autant des vecteurs d'implication du lecteur dans l'œuvre que des lieux privilégiés de la refiguration : l'*aisthesis*, qui permet au sujet de renouveler sa conception des choses ; la *catharsis*, qui, libérant l'individu des normes de la vie pratique, le rend à sa liberté de jugement ; la *poiesis*, grâce à laquelle l'homme satisfait son désir créateur en faisant du monde son œuvre propre<sup>2202</sup>. Nous avons déjà abordé ce dernier concept dans nos analyses consacrées à la participation du lecteur, comprise au sens d'acte créateur répondant à l'acte poétique de l'auteur. Il convient donc de s'intéresser ici à l'*aisthesis* et à la *catharsis*.

Aristote, dans *La Poétique*, remarquait déjà que la littérature était, comme les autres arts, un élément essentiel d'éducation : « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose, comme lorsqu'on dit :

---

<sup>2199</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>2200</sup> *Ibid.*

<sup>2201</sup> J. Dewey, *Art as Experience* [New York : Capricorn Books, 1958, p. 60], cité dans W. Iser, *op.cit.*, p. 239-240.

<sup>2202</sup> H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.*, p. 130-131.

celui-là, c'est lui<sup>2203</sup> ». Pour Aristote, c'est l'abstraction qui procure le plus grand plaisir, le plaisir intellectuel de découvrir la « forme propre » de l'objet. Cependant, l'expérience esthétique ne saurait se limiter à une expérience cognitive prenant le monde extérieur comme objet. Tout d'abord parce que le lecteur, en s'ouvrant à une nouvelle perception du monde, remet forcément en question le sujet de cette perception, autrement dit lui-même. Ce sont ses propres représentations et valeurs, constitutives de son être en tant qu'elles le sont de son rapport au monde, que la lecture « bouleverse », pour reprendre le terme de W. Iser.

Ajoutons que ce sont souvent les personnages qui incarnent, dans la fiction, par leurs actes ou leurs pensées, l'altération de l'expérience sédimentée : or si, comme l'attestent de nombreuses études psychanalytiques, le moi est inséparable de l'autre (qui peut être un sujet réel, mais aussi un personnage de fiction<sup>2204</sup>) dont il a besoin de se saisir comme tel, on peut en conclure, à l'instar de V. Jouve, que « la lecture, redistribuant les rapports entre Moi et non-Moi, affecte nécessairement l'unité mouvante du sujet<sup>2205</sup> ». P. Ricœur, dans la perspective herméneutique qui est la sienne, ne dit pas autre chose quand il définit l'acte de lecture comme le lieu où s'opposent et se concilient l'explication et l'interprétation, et qu'il définit cette dernière comme « appropriation » : « par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre<sup>2206</sup> ».

L'expérience esthétique serait ainsi fondamentalement *aisthesis*, renouvellement de la perception du lecteur du monde et de lui-même dans le sens de la connaissance et de la compréhension. Or ce renouvellement de la perception n'est pas exclusif d'une refiguration du monde sur le plan moral : voir le monde autrement, ce n'est pas seulement le penser autrement, c'est aussi modifier les modalités et les critères du jugement moral, comme l'indique P. Ricœur dans *Soi-même comme un autre* :

Le plaisir que nous prenons à suivre le destin des personnages implique certes que nous suspendions tout jugement réel en même temps que nous mettons en suspens l'action effective. Mais, dans l'enceinte irréaliste de la fiction, nous ne laissons pas d'explorer de nouvelles manières d'évaluer actions et personnages. Les expériences de pensée que nous conduisons dans

---

<sup>2203</sup> Aristote, *La Poétique*. Trad. du grec ancien par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil, « Poétique », 1980, p. 43.

<sup>2204</sup> V. Jouve a ainsi analysé la fonction « adaptative » de l'imitation de la figure romanesque, en partant du principe que « ce qui se joue dans l'interaction lecteur/personnages n'est pas fondamentalement différent de ce qui se vit entre individus » (*L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p. 222)

<sup>2205</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>2206</sup> P. Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* [1986]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1998, p. 170.



le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal<sup>2207</sup>.

Parce qu'elle propose des évaluations nouvelles et qu'elle se prête à l'exercice du jugement du lecteur, l'œuvre de fiction est donc, pour reprendre le second terme de la triade de H. R. Jauss, *catharsis*. Comme le note P. Ricœur, celle-ci constitue un moment distinct de l'*aisthesis*, conçue comme pure réceptivité : la première « libère le lecteur du quotidien », la seconde « le rend libre pour de nouvelles évaluations<sup>2208</sup> ». Cependant, dans la mesure où elle n'a cet effet moral que parce qu'« elle exhibe la puissance de clarification, d'examen, d'instruction exercée par l'œuvre à la faveur de la distanciation par rapport à nos propres affects » et que c'est par le biais de cet éclaircissement que l'œuvre « enseigne », la *catharsis* amorce un processus de transposition non seulement affective mais cognitive<sup>2209</sup>. Ce processus de transposition fait qu'une œuvre peut être dite exemplaire : « dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social<sup>2210</sup> ».

Les œuvres de notre *corpus*, qui font du rapport du sujet (individuel et collectif) à l'histoire un enjeu majeur de l'opération de configuration, ont incontestablement en commun de donner à vivre au lecteur une expérience de l'histoire : objet de transcription de la part des auteurs, l'histoire s'y présente aussi comme objet d'un investissement à la fois intellectuel, affectif et pulsionnel de la part du lecteur. Les romans d'après-guerre et les récits contemporains étudiés partagent ainsi l'ambition et l'effet d'assigner le lecteur à sa conscience historique, voire à sa responsabilité devant l'histoire. De la même façon que l'on a pu définir les œuvres des deux *corpus* comme engagées, au sens où elles s'emparent des modes d'articulation entre passé, présent et futur par lesquels une société s'inscrit dans l'ordre du temps et de l'histoire pour les mettre en question, on pourrait décrire l'engagement du lecteur comme une expérience de l'histoire et plus précisément du régime d'historicité de la société à laquelle il appartient. Dans les textes du premier comme du second *corpus*, c'est par l'identification à la situation historique des personnages que cette expérience est proprement

---

<sup>2207</sup> P. Ricœur, *Soi-même comme un autre* [1990]. Paris, Seuil : « Points Essais », 1996, p. 194.

<sup>2208</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté, op.cit.*, p. 323.

<sup>2209</sup> *Ibid.* Sur la traduction de *catharsis* par « clarification », « éclaircissement », « épuration », nous renvoyons au chapitre sur la *Poétique* d'Aristote dans P. Ricœur, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 101-104.

<sup>2210</sup> H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op.cit.*, p. 131.

vécue par le lecteur, autrement dit intériorisée et intégrée à son « expérience sédimentée », antérieure à l'acte de lecture. En tant que processus à la fois affectif et conatif, la *catharsis* vaut dans nos textes comme expérience de l'histoire, une expérience à vivre et sur laquelle réfléchir. Or l'identification, on l'a vu, ne porte pas, d'un *corpus* à l'autre, sur le même type de situation, les personnages étant dans un cas acteurs de l'histoire et dans l'autre récepteurs de celle-ci. Notre hypothèse est que cette divergence thématique, entraînant deux processus d'identification distincts, donne également lieu, de la part du lecteur, à deux expériences différentes de l'histoire.

Cette hypothèse se trouve confortée par nos analyses précédentes concernant la sollicitation des diverses instances lectorales : nous avons vu que, dans les romans de l'après-guerre, l'action réflexive du lecteur était conditionnée par la situation du lisant et confortée par les réactions du lu. Le lecteur immergé dans la fiction s'identifie aux personnages plongés dans une histoire qu'ils ne maîtrisent pas mais qui bouleverse leur existence et c'est à partir de cette situation, de cet « être-dans » l'h/Histoire que se déploie l'activité réflexive des personnages comme du lecteur.

Dans les récits contemporains, l'accès au sens apparaît difficile, les textes programmant une véritable déroutement du lecteur qui peut nuire à l'immersion du lisant dans le texte. Pourtant, celle-ci se produit, et notamment par la sollicitation du lu. Rappelons que les œuvres du second *corpus* jouent efficacement sur les représentations mentales, individuelles et surtout collectives, de l'histoire. La mémoire collective occupe une place essentielle dans la réception de ces œuvres, symbole à la fois du rapport intériorisé que nous entretenons avec le passé et de la distance qui nous en sépare, la mémoire collective pouvant jouer le rôle d'écran, ou de filtre, entre hier et aujourd'hui. Ce que convoquent ainsi nos œuvres, c'est sans doute, comme le suggère D. Viart à propos de l'œuvre de Volodine<sup>2211</sup>, cet « esprit-de-l'histoire » dont parlait Julien Gracq au sujet du rapport que son roman *Le Rivage des Syrtes* (1951) entretenait avec l'histoire :

Ce que j'ai cherché à faire, entre autres, dans *Le Rivage des Syrtes*, plutôt qu'à raconter une histoire intemporelle, c'est à libérer par distillation un élément volatil, « l'esprit-de-l'histoire », au sens où on parle d'esprit-de-vin, et à le raffiner suffisamment pour qu'il pût s'enflammer au contact de l'imagination<sup>2212</sup>.

---

<sup>2211</sup> D. Viart « Situer Volodine ? ... », art. cit, p. 50-52.

<sup>2212</sup> J. Gracq, *En lisant, en écrivant* [1980], *Œuvres complètes, II*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. B. Boie, 1995, p. 707, cité dans D. Viart, art. cit., p. 50-51.

Comme le note D. Viart, cette notion pourrait tout à fait définir la démarche de Volodine, dont les œuvres présentent, à l’instar du roman de J. Gracq, des « résonances à la fois nombreuses et jamais clairement assumées<sup>2213</sup> » avec l’histoire. Mais elle pourrait aussi s’appliquer à l’ensemble des œuvres de notre second *corpus* qui, même lorsqu’elles renvoient à une réalité historique reconnaissable, procèdent par allusions et multiplient les ellipses, comptant sur l’imagination – souvent informée – du lecteur pour combler les lacunes. Nous avons vu plus haut que certains noms propres ou communs avaient cet étrange pouvoir d’ « enflammer » à eux seuls l’imagination du lecteur, sans que l’auteur ait besoin d’en dire plus. Dans un autre texte, Gracq met l’accent sur le lien entre l’imagination et la mémoire, tout se passant comme si le passé filtré par le roman provoquait chez le lecteur à la fois un sentiment de reconnaissance et d’étrangeté et comme si, finalement, c’était moins la part rationnelle du lecteur (le lectant) que le double fantasmatique du lecteur (le lu) qui était sollicité par cette expérience :

[...] ce qui revit dans ce livre, où nous sommes obligés soudain de raviver nos souvenirs comme nous nous souviendrions d’un autre monde, ce n’est pas notre existence réelle, c’en est plutôt, pour reprendre la vieille croyance égyptienne, le double impalpable, qui se ranime et volette silencieusement, mais pour toujours, à travers ces bocages funèbres<sup>2214</sup>.

Enfin, on pourrait dire que ce que donnent à vivre ces romans des fils, c’est bien l’expérience d’une position historique et existentielle terminale, en vertu de laquelle le contact immédiat avec l’histoire est impossible. Dérouter le lectant pour faire réagir le lu, c’est signifier que l’histoire est moins présente, donnée à lire ou à déchiffrer, qu’à retrouver dans les profondeurs de son inconscient ou de sa mémoire, en tant que déjà-là.

On retrouverait donc, à l’extrémité de l’arc herméneutique défini par P. Ricœur, la distinction déjà observée au niveau de la préfiguration et de la configuration entre le régime moderne d’historicité dont relèveraient, tout en le questionnant, les romans du premier *corpus*, et le régime présentiste, dont ressortiraient les récits contemporains : face à une h/Histoire à laquelle il convient de trouver un sens, conçue comme un espace ouvert à l’intelligence et à l’action humaines, une h/Histoire dont le sens se dérobe, envisagée comme un espace offert à la mémoire et à la prise en charge subjective et individuelle du lecteur. Parler d’engagement du

---

<sup>2213</sup> D. Viart, art. cit., p. 50.

<sup>2214</sup> J. Gracq, *Préférences* dans *Œuvres complètes, I, op.cit.*, p. 981, cité dans D. Viart, art. cit., p. 51.

lecteur dans les œuvres de nos deux *corpus* signifie donc renvoyer autant au rôle qui lui est attribué dans l'achèvement de l'œuvre tel que l'entend W. Iser qu'à l'expérience de l'histoire qu'il est amené à vivre. Or nous avons vu que les œuvres des deux pôles de notre *corpus* n'envisagent pas de la même façon la participation du lecteur, pas plus qu'elles ne lui donnent à vivre la même expérience de l'histoire. Si elles engagent différemment le lecteur dans le texte, on peut imaginer que l'engagement du lecteur hors du texte, dans le monde réel qu'elles programment ne sera pas le même non plus.

Il convient donc de s'intéresser en dernier lieu à cet aspect essentiel du phénomène de lecture (l'ouverture du texte vers le hors-texte) dont P. Ricœur a souligné l'importance en analysant le rapport dialectique que la lecture suscite entre texte et action. Rappelant que celle-ci est dotée d'une « fonction d'affrontement et de liaison entre le monde imaginaire du texte et le monde effectif du lecteur », elle apparaît « tour à tour comme une *interruption* dans le cours de l'action et comme une *relance* vers l'action<sup>2215</sup> » :

En tant que le lecteur soumet ses attentes à celles que le texte développe, il s'irréalise lui-même à la mesure de l'irréalité du monde fictif vers lequel il émigre ; la lecture devient alors un lieu lui-même irréel dans la mesure où la réflexion fait une pause. En revanche, en tant que le lecteur incorpore (consciemment ou inconsciemment, peu importe) les enseignements de ses lectures à sa vision du monde, afin d'en augmenter la lisibilité préalable, la lecture est pour lui autre chose qu'un *lieu* où il s'arrête ; elle est un *milieu* qu'il traverse<sup>2216</sup>.

Ce double statut de la lecture ferait ainsi de la confrontation entre monde du texte et monde du lecteur à la fois « une *stase* et un *envoi*<sup>2217</sup> ». Si nos analyses précédentes se sont principalement intéressées à la lecture comme *stase*, il convient à présent d'étudier le second terme de la dialectique définie par P. Ricœur.

---

<sup>2215</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté, op.cit.*, p. 327.

<sup>2216</sup> *Ibid.*, p. 327-328.

<sup>2217</sup> *Ibid.*, p. 328.

## 3.2 La lecture pour l'engagement dans les romans d'après-guerre

### 3.2.1 L'exemplarité du roman engagé

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la phénoménologie de la lecture développée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* tend à présenter celle-ci comme une expérience du lecteur. Mais Sartre définit plus précisément que ne le font R. Ingarden ou W. Iser la réaction qu'est censée susciter cette nouvelle expérience : le désir de changer le monde dévoilé par le texte littéraire. Les œuvres que Sartre appelle de ses vœux interrogent les liens entre « être » et « faire » dans une situation historique spécifique et qui ne donnent pas le monde « “à voir” mais à changer<sup>2218</sup> ». Le roman engagé semble donc se définir comme un genre qui se pense et se construit essentiellement en rapport avec le hors-texte : provoquant chez le lecteur, comme l'ont montré nos analyses consacrées au destinataire du roman engagé et au rôle du lisant, un fort effet de reconnaissance (le lecteur reconnaît dans le monde fictionnel des éléments du monde réel), il l'amène à transposer la « réponse » formulée lors de son expérience de lecture dans le monde dans lequel il vit. Ce sont ces deux mouvements du hors-texte au texte, puis du texte au hors-texte, que nous allons à présent examiner.

Si toute œuvre, comme l'affirme T. Pavel, se fonde sur une structure duelle unissant le monde réel au monde de fiction par la relation du « sera pris pour<sup>2219</sup> », le roman engagé semble pousser très loin la relation de proximité entre les deux mondes en réduisant au maximum la « distance<sup>2220</sup> » entre monde fictionnel et monde du lecteur pour favoriser l'immersion du lecteur dans la fiction. Cette « distance » est fonction de trois critères selon T. Pavel : l'écart culturel objectif (le lecteur doit faire plus ou moins d'efforts pour s'ajuster au cadre de référence du texte) ; le style de l'œuvre (solennel, il augmente la distance ; familier, il la diminue) ; la « bienveillance » de la narration qui présente un monde accessible ou déconcertant.

Les analyses précédentes portant sur le narrataire effacé et sur le narrateur ont montré que nos œuvres s'adressaient principalement à un lecteur contemporain et que le narrateur, qui ne vise nullement à signaler par un style « solennel » une distance entre le récit et le lecteur, soit était explicitement bienveillant (comme dans le roman pratolinien), soit

---

<sup>2218</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op.cit., p. 235.

<sup>2219</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction*, op.cit., p. 75.

<sup>2220</sup> *Ibid.*, p. 109.

s'appuyait sur la connaissance implicite du destinataire pour donner à voir un monde parfaitement accessible. Le « déconcertant » n'est pas l'univers du roman engagé, et l'on ne saurait confondre cette notion, qui renvoie au monde du texte, avec celle de « désarroi » à laquelle nous avons recouru pour décrire la situation du lecteur sartrien. En effet, le monde dans lequel évoluent les personnages du *Sursis* est familier au lecteur, contrairement à la narration qui doit précisément amener ce dernier à s'interroger sur le monde dans lequel il vit. C'est bien cet écart inscrit au cœur de la narration qui doit faire réagir le lecteur et favoriser, dans un second temps, le passage du monde écrit au monde non-écrit : le miroir tendu au lecteur est un miroir critique. Cette remarque est du reste valable pour les autres romans engagés du premier *corpus* qui représentent un monde familier au lecteur, mais légèrement décalé : par le regard de Pino dans le roman calvinien, par la mise en perspective qu'offre le montage parallèle dans *Les Hommes et les autres*, par le recours à la transposition allégorique dans *La Peste*, par la voix d'un narrateur-« cornacchiaio » épousant le point de vue de ses personnages qui vivent à la fois dans l'histoire et hors d'elle dans *Chronique des pauvres amants*.

Une telle distance stimule la part de « lectant » qui est en chaque lecteur et, non seulement favorise son investissement intellectuel dans l'œuvre, mais encore ouvre l'horizon du hors-texte. En effet, le lecteur qui s'interroge sur les choix d'écriture des auteurs le fait en fonction de ce qu'il sait d'eux, sur le plan biographique, moral, idéologique – bref, en fonction de l'image d'auteur que véhiculent leurs noms – et en fonction de ce qu'il sait sur le matériau réel à partir duquel les écrivains ont forgé leurs romans, en l'occurrence l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Autrement dit, l'effet de miroir – de miroir déformant – que les écrivains tentent de créer entre monde fictionnel et monde réel est à la fois ce qui permet l'immersion du lisant et l'interrogation du lectant qui, à son tour, invite au questionnement sur le hors-texte.

L'équivoque qui caractérise la fin de certains de nos romans est à cet égard particulièrement significative de la façon dont l'œuvre engagée programme le passage entre le « sens » du texte et sa « signification » dans le sens d'un engagement entendu comme choix dicté par une conscience subjective : souvent, le lecteur est invité à la fin du livre à donner lui-même le dernier mot du récit, à trancher entre les différentes solutions proposées. C'est le cas notamment dans *Le Sentier des nids d'araignée*, tout se passant comme si le lecteur était invité à faire, au sujet du texte, le même « pari » que Kim (et que Calvino) au sujet de l'histoire. Il en est de même dans *Les Hommes et les autres* : le lecteur a le choix entre une fin

conforme à la perspective communiste (c'est à l'ouvrier que revient de poursuivre l'histoire) et la fin suggérée dans les chapitres en italique qui, elle, reste ouverte : quel est le rôle de l'intellectuel dans cette nouvelle société qui se dessine ? Celle-ci réalisera-t-elle l'exigence de bonheur de ceux qui ont combattu ? En outre, on pourrait penser que l'insistance, mentionnée plus haut, sur le « je » du narrateur des chapitres en italique et notamment dans les passages où ce dernier exprime son opinion personnelle (le Mal incarné par les nazis et les fascistes est dans l'homme) a pour objectif principal de souligner l'engagement du narrateur comme sujet (et non comme source d'autorité du récit) et d'inviter le lecteur à un engagement semblable. Si le « nous » est sollicité pour évoquer la situation historique que partagent narrateur et lecteur – « Nous disons aujourd'hui : c'est le fascisme » – c'est en revanche le « je » qui formule une position tranchée : « Je voudrais voir Hitler et ses Allemands si, ce qu'ils font, il n'était pas en l'homme de pouvoir le faire<sup>2221</sup> ». Si le lisant est amené, dans les deux cas, à suivre l'option du personnage auquel il s'identifie le plus facilement, le lecteur peut voir dans ce choix programmé le signe de l'engagement même de l'écrivain. Dans cette perspective, on pourrait parler d'une relation de miroir entre engagement de l'écrivain et engagement du lecteur *dans* le texte et *pour* le hors-texte : de la même façon que le premier formule, dans le déchirement, son engagement dans l'œuvre et marque par-là son engagement dans la vie de la *polis*, le lecteur, sollicité en tant que lecteur à faire un choix sur le plan de l'œuvre, est amené à reproduire le même geste dans le monde réel.

Il convient alors de s'interroger sur la nature de la transposition que le lecteur est amené à faire du texte au hors-texte, c'est-à-dire sur la nature de l'exemplarité du roman engagé. Afin de bien cerner la spécificité de cette dernière, nous proposons de mener notre analyse en regard de celle effectuée par S. R. Suleiman concernant le roman à thèse, genre exemplaire par excellence.

Rappelons que le roman à thèse aurait la particularité d'être à la fois un « genre rhétorique au sens le plus littéral du mot (rhétorique : art de persuader) » et un texte narratif, qui « raconte une histoire<sup>2222</sup> ». Ces deux aspects constitutifs du roman à thèse le rattacheraient ainsi à l'une des plus anciennes figures de l'*inventio* rhétorique, l'*exemplum*. On sait que la rhétorique classique désignait par ce terme la persuasion par induction ou l'argument par analogie auquel les orateurs avaient souvent recours : l'*exemplum* se présentait

---

<sup>2221</sup> HA, p. 206 / UN, p. 180 : « Diciamo oggi : è il fascismo. » ; « Vorrei vedere Hitler e i tedeschi suoi se quello che fanno non fosse nell'uomo di poterlo fare. »

<sup>2222</sup> S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p.14.

sous la forme d'une comparaison courte ou d'un assemblage d'actions en fable, issu de l'histoire ou de la mythologie (*exempla* réels selon la typologie d'Aristote) ou bien inventé par l'orateur (*exempla* fictifs) qui en tirait des conclusions relatives au présent. Le roman à thèse apparaîtrait ainsi comme un « récit exemplaire » au sens rhétorique du terme, reposant entièrement sur le processus inductif qui caractérise l'*exemplum* : « d'un fait particulier (histoire), on accède à une généralisation (interprétation), qui permet d'accéder à un autre fait particulier, mais exprimé au mode impératif (injonction)<sup>2223</sup> ». Il vise à présenter un modèle (ou un contre-modèle dans le cas de l'*exemplum* négatif) qui fasse autorité.

Nous avons montré dans la première partie de notre travail que le roman engagé s'écarte du roman à thèse par l'équivoque qu'il laisse planer sur la « morale » qu'il délivre, en raison notamment de l'absence d'une « autorité fictive » qui garantirait la validité du « supersystème idéologique » organisateur du récit. Notre hypothèse, déjà formulée ailleurs<sup>2224</sup>, est que l'exemplarité propre au roman engagé trouverait son origine moins dans l'histoire racontée que dans les modalités de son énonciation et dans le rapport que celles-ci établissent entre le narrateur et le lecteur. Tandis que le roman à thèse amène son lecteur à occuper « par rapport à celui qui écrit, une position analogue à celle du public vis-à-vis d'un orateur, d'un professeur ou d'un prédicateur<sup>2225</sup> », le roman engagé confronte en revanche le lecteur à une voix personnelle, celle du narrateur-écrivain qui s'interroge sur la possibilité de l'écriture à dire l'expérience mais aussi sur sa légitimité à assumer un rôle dogmatique et didactique. La relation entre lecteur et narrateur n'est donc plus celle, inégale, entre l'élève et son maître, mais relève d'une dimension bien plus intime, le lecteur se faisant le témoin d'un geste personnel qui « engage » celui qui l'accomplit et le confie d'une voix qui met l'accent sur la difficulté de ce geste.

L'hypothèse selon laquelle l'exemplarité du roman engagé tiendrait davantage au geste même de l'engagement qu'à son contenu permet non seulement de réaffirmer sur un plan nouveau la distinction entre roman engagé et roman à thèse, mais semble encore confirmer la spécificité du premier comme forme-sens qui s'inscrit dans le régime moderne d'historicité tout en questionnant les fondements mêmes de ce régime. En effet, si nous savions déjà que l'écrivain engagé ne défend pas une thèse dans son roman mais souligne

---

<sup>2223</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>2224</sup> S. Servoise, « Roman engagé et roman à thèse : exemplarité diégétique et exemplarité narrative », article à paraître dans E. Bouju, A. Gefen et G. Hautecœur (dir.), *Littérature et exemplarité*. Rennes : PUR, « Interférences », Cahiers du Groupe Phi.

<sup>2225</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 176.



plutôt la nécessité, à une époque qui croit, ou veut encore croire, au pouvoir de l'homme de faire son histoire, de faire un choix (en l'occurrence une œuvre) qui engage tout autant qu'il déchire, nous pouvons à présent ajouter qu'il charge le lecteur de reproduire ce geste dans le monde réel, après lui avoir donné l'occasion de s'engager dans le déchiffrement de l'œuvre. C'est le geste même d'une confrontation avec l'histoire, d'un saisissement de l'histoire, que donnent à voir et à imiter nos romans : se choisir dans son époque comme on se choisit dans la lecture, par le biais d'une conscience réfléchie de sa situation.

On notera que le roman qui semble le plus marquer sa défiance à l'égard du régime moderne d'historicité, *La Peste*, est aussi celui qui pose le plus directement la question de l'utilité du texte, autrement dit de sa capacité à être exemplaire, à constituer une source d'enseignement : Rieux sait que sa chronique ne peut être « celle de la victoire définitive » (279) et que, d'une certaine manière, ce que disent les livres, quelle que soit la vérité qu'ils peuvent transmettre, ne pourra ni arrêter le flux de l'histoire (le bacille de la peste peut renaître à tout moment) ni agir véritablement sur les hommes, qui vivent dans l'instant :

Écoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, *et que l'on peut lire dans les livres*, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse (279)<sup>2226</sup>.

Sans doute, les livres – en l'occurrence les livres de médecine, mais on peut étendre cette mention à tous les textes, y compris la chronique de Rieux et le roman de Camus – sont-ils porteurs de vérité : mais à quoi bon, si la « foule en joie » les ignore ? Si seul le malheur vécu, et non simplement lu, délivre un « enseignement » ? Tout se passe donc comme si l'écrivain qui ne pouvait se dérober à l'histoire de son temps ne pouvait non plus se dérober à l'impératif d'engagement que l'époque édicte et à la vocation d'exemplarité des œuvres produites, et qu'il remettait d'un même geste ces diverses exigences en question.

On ne saurait toutefois négliger le fait qu'il existe un point commun important entre l'exemplarité à laquelle tend le roman à thèse et celle du roman engagé, et qui est étroitement lié à la proximité que les deux genres établissent entre monde de la fiction et monde

---

<sup>2226</sup> Nous soulignons.

historique du lecteur : ce que S. R. Suleiman nomme, à propos du seul roman à thèse, le caractère « périssable » de leur exemplarité<sup>2227</sup>. Le fait que l'exemplarité du roman engagé consiste moins en un contenu qu'en un geste permet sans doute à ce dernier de conserver une certaine autonomie à l'égard du contexte de sa production et de sa réception immédiate. Cependant, il ne faudrait pas oublier que les romans engagés sont des romans de situation, étroitement liés à un contexte historique et culturel et que leur lisibilité est, en partie et à des degrés divers, fonction de la connaissance que le lecteur a de ce contexte. Or la lisibilité de l'œuvre est une condition essentielle de son exemplarité. Il convient donc d'examiner les limites de l'exemplarité du roman engagé et de s'interroger sur la possibilité que nos œuvres ont d'être reçues, comprises – et alors dans quel sens – à une époque qui n'est plus celle de l'engagement triomphant d'après-guerre.

### 3.2.2 Le caractère situé des œuvres engagées ou les limites de l'exemplarité

Selon S. R. Suleiman, le roman à thèse a pour spécificité « la tendance à joindre l'univers diégétique de l'œuvre à l'univers vécu du lecteur, de sorte que l'un devient le prolongement de l'autre<sup>2228</sup> ». Elle précise que si c'est là un trait propre à l'*exemplum*, « où il s'agit de faire aboutir la fiction à une prise de conscience, et éventuellement à un acte du lecteur ou de l'auditeur<sup>2229</sup> », cette tendance est accentuée dans le roman à thèse par le fait que la matière diégétique de ce dernier n'est pas fantastique ou allégorique, mais « réaliste ». Le roman à thèse, qui « encourage l'illusion référentielle du lecteur en tentant d'éliminer la distance entre la fiction et la vie<sup>2230</sup> », irait même (notamment quand il repose sur une structure antagonique) jusqu'à assigner au lecteur un rôle de « pseudo-adjurant ou d'un adjurant extra-diégétique<sup>2231</sup> » qu'elle décrit en ces termes :

[Le lecteur] ne participe pas comme acteur à l'histoire racontée (c'est le triste lot de tout lecteur), mais en tant que témoin de la lutte menée par le sujet-héros il n'est pas désintéressé. À la limite, on peut même envisager la transformation du lecteur en adjurant réel, c'est-à-dire pseudo-diégétique. Je

---

<sup>2227</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 183 : « à cause de sa tendance à supprimer l'écart entre le monde fictif et le monde réel, le roman à thèse est un genre périssable. »

<sup>2228</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>2229</sup> *Ibid.*

<sup>2230</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>2231</sup> *Ibid.*, p. 179

veux dire par-là que le lecteur continuera dans sa vie réelle la lutte racontée dans le roman<sup>2232</sup>.

S. R. Suleiman prend pour exemple de cas-limite de cette figure de lecteur adjuvant extra-diégétique le premier lecteur<sup>2233</sup> de *L'Espoir* de Malraux :

Un des effets souhaités de *L'Espoir* était certainement de provoquer le soutien *réel* – qu'il soit financier, corporel (cf. les Brigades internationales), ou simplement moral – de ses lecteurs pour la cause républicaine en Espagne. [...] En 1937, le « bon » lecteur de *L'Espoir* était quelqu'un qui se transformait en cours de lecture en acteur véritable : il devenait un personnage dans une « histoire vraie » dont la fin n'était pas encore écrite<sup>2234</sup>.

On rappellera que le roman de Malraux est, selon notre définition, bien plus proche du roman engagé que du roman à thèse, notamment en raison de son caractère dialogique et l'on peut sans doute appliquer ces analyses de S. R. Suleiman concernant le roman à thèse aux romans engagés de notre *corpus* qui reposent sur une structure antagonique : de fait, le statut de lecteur comme adjuvant extra-diégétique est un trait générique des histoires antagoniques, et non seulement du roman à thèse. S. R. Suleiman ajoute que, même lorsque le conflit raconté est « déjà terminé » (c'est le cas pour l'ensemble de nos romans, publiés après 1945) ou « fictif » (comme dans *La Peste*) le statut du lecteur comme adjuvant extra-diégétique « n'est nullement atteint » :

La seule différence c'est que dans ces derniers cas tout bascule dans l'imaginaire. En disant, « je veux que le héros gagne », le lecteur n'énonce plus un désir qu'il sait être réalisable aussi bien dans le réel que dans la fiction ; il sait que son désir ne vaut que pour une situation fictive, ou bien rétroactivement, mais son inscription dans le roman veut qu'il l'énonce quand même. Le lecteur qui aujourd'hui lit *L'Espoir* désire la victoire des forces républicaines pendant la guerre d'Espagne, tout en n'ignorant pas qui a gagné en 1939<sup>2235</sup>.

Le passage à l'acte du lecteur reste donc une virtualité du roman à thèse comme du roman engagé, quel que soit le statut – réel ou fictif, présent ou passé – du conflit raconté. On remarquera tout de même que les œuvres de notre premier *corpus* ont pour particularité

---

<sup>2232</sup> *Ibid.*

<sup>2233</sup> Nous entendons par ce terme le lecteur qui effectue ce que H. R. Jauss nomme « la première lecture », c'est-à-dire celle qui est contemporaine à la première publication de l'œuvre.

<sup>2234</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 179-180.

<sup>2235</sup> *Ibid.*, p. 180.

d'avoir été écrites et publiées peu de temps après les événements racontés, à une époque où certes le conflit était terminé mais où il était encore très vif dans l'esprit des lecteurs, qui pouvaient s'interroger, en 1945 et 1947, sur les conséquences de ces événements dans leur vie. C'est-à-dire que la mémoire sollicitée, loin d'être ce que P. Nora nomme une « mémoire-distance », marquée par le sentiment de rupture entre aujourd'hui et hier, au contraire reposait sur un sentiment de continuité entre les événements du passé, rapportés par la fiction, et le présent. Le lecteur pouvait du reste penser que le conflit évoqué dans les romans ne constituait qu'un épisode dans une guerre de longue durée, ou qu'une bataille, même finie, pouvait toujours recommencer ailleurs et dans d'autres circonstances. Les textes mêmes encourageaient ce type de lecture, on l'a vu, en ouvrant la voie au futur et donc, possiblement, à l'action à venir du lecteur. C'est le cas notamment dans *La Peste*, où un appel est clairement adressé au lecteur : contre « la terreur et son arme inlassable » (279), les hommes seront toujours amenés à se battre comme Rieux et ses compagnons. C'est le cas aussi dans le roman vittorinien où, significativement, l'histoire continue après la disparition du héros de la fiction et de son narrateur.

Le roman engagé apparaît ainsi comme un récit dont l'action, appartenant au présent ou au passé récent du lecteur, appelle celui-ci non seulement à accomplir un saut du texte au hors-texte par un engagement dans le monde réel, mais encore à projeter cet engagement dans son présent ou dans son futur immédiat, qui, idéalement, correspond à celui vers lequel s'ouvre le roman. Ce n'est donc pas seulement parce qu'il évoque des événements plus ou moins contemporains de la première lecture que le roman engagé peut se définir comme situé, c'est aussi parce qu'il dessine un avenir qui, lui aussi, relève d'un certain contexte historique, qu'un avenir plus lointain – le présent des lecteurs d'aujourd'hui, par exemple – peut démentir. Plus encore que le passé, c'est l'avenir commun, entendu comme prolongement du passé et du présent, voire comme solution aux problèmes posés par ceux-ci qui semble relier l'auteur et l'œuvre à son public, comme l'indiquent ces propos de Sartre : si l'écrivain a compris qu'« on ne transcende pas [son époque] en la fuyant mais en l'assumant pour la changer, c'est-à-dire en la dépassant vers l'avenir le plus proche, alors il écrit pour tous et avec tous, parce que le problème qu'il cherche à résoudre avec ses moyens propres est le problème de tous<sup>2236</sup> ».

---

<sup>2236</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op.cit.*, p. 229.

On comprend alors que ce qui fait la force du roman engagé et sa raison d'être – sa capacité à impliquer le lecteur dans l'action racontée pour lui communiquer la nécessité d'accomplir un geste qui engage – en constitue aussi la limite, dans la mesure où cette exigence d'une confrontation avec l'histoire, d'une entrée consciente dans celle-ci, suppose que la conception même de l'histoire et du rôle qu'y joue l'homme n'évoluent pas dans le temps : ce sont autant les épisodes du passé racontés, les enjeux dont ils sont porteurs que le régime même d'historicité dans lequel s'inscrivent leur mise en fiction par l'auteur et leur réception par le lecteur qui peuvent être « dépassés », tomber en désuétude.

Parce qu'en s'engageant l'écrivain décide de rencontrer les exigences de son temps et de s'adresser principalement, voire exclusivement, à ses contemporains, son œuvre semble par essence vouée à une obsolescence rapide. Littérature de circonstances par excellence, la littérature engagée, comme le souligne B. Denis, connaît un « cycle de vieillissement<sup>2237</sup> » très court, qui modifie le critère même d'évaluation de l'œuvre littéraire : « la réussite ne se mesure pas sur la longue durée, mais à l'aune de l'efficacité immédiate des textes, c'est-à-dire à toucher un public important, à susciter le débat, à provoquer des réactions<sup>2238</sup> ». Et pourtant, un constat aussi simple qu'objectif s'impose : on continue, aujourd'hui encore, à lire les romans de Sartre, Camus, Pratolini, Vittorini et Calvino, quand bien même les circonstances et le régime d'historicité qui le fondent seraient dépassés. C'est cette survivance du roman engagé à l'époque actuelle qu'il convient alors d'interroger.

### 3.2.3 La survivance du roman engagé

De tous les écrivains de notre *corpus*, Sartre est sans doute celui qui s'est montré le plus sensible à cette exigence de proximité temporelle entre monde réel (du lecteur mais aussi de l'auteur) et monde de la fiction. Le titre même du *Sursis* est significatif de cette contemporanéité que l'écrivain veut établir entre écriture et événements rapportés, puisqu'il fait à la fois référence à la situation de septembre 1938 et au climat des années de rédaction du livre (1941-1944), quand l'issue de la guerre était encore incertaine, même si la victoire des Alliés se dessinait à l'horizon. Il emblématise ainsi, comme le note M. Contat, « la liaison fondamentale du roman en train de se faire à l'histoire en train de se faire, et la commune

---

<sup>2237</sup> B. Denis, *Littérature et engagement...*, *op.cit.*, p. 76.

<sup>2238</sup> *Ibid.* En ce sens, les romans étudiés sont bien des œuvres réussies, puisqu'elles ont connu, à leur publication, un succès considérable.

imprévisibilité de leur sens<sup>2239</sup> ». On peut penser que l'attente dans laquelle vivaient les personnages et le romancier était aussi celle du lecteur de 1945, au seuil d'un monde à reconstruire. Or le décalage entre le temps de l'écriture, l'événement rapporté et le temps de la réception ira s'élargissant au fil des volumes : *L'Âge de raison*, dont l'action se déroule en juin 1938, est achevé en 1941 ; *Le Sursis*, qui traite des accords de Munich en septembre 1938, est terminé en 1944 et publié avec le premier tome en 1945. Trois ans pour le premier, six pour le second ; neuf ans sépareront la publication de *La Mort dans l'âme*, en 1949 et les événements qui y sont décrits. Si M. Contat met particulièrement l'accent sur la difficulté personnelle de l'écrivain à se replonger dans une situation passée pour expliquer l'inachèvement du cycle, il nous semble que c'est aussi la crainte d'être séparé de son public qui a découragé Sartre. Le décalage entre temps de l'écriture et temps du récit est d'autant moins supportable qu'il risque de se doubler d'un décalage avec le temps du lecteur. Écrire au début de la guerre froide sur la Résistance représente non seulement une gageure pour l'écrivain, cela signifie aussi – et peut-être surtout – s'exposer à l'incompréhension du public.

Tout à fait conscient de la nécessité – pourtant impossible à mettre en pratique – de faire coïncider les temps de la diégèse, de l'écriture et de la lecture, Sartre l'était aussi de l'obsolescence rapide qui guette le roman engagé. Si l'on connaît son mot célèbre – « Les ouvrages de l'esprit sont comme des bananes, ils doivent se consommer sur place » – on oublie souvent qu'il figure dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, et plus précisément dans un passage où l'écrivain définit les limites d'un livre qui se destinait à un public situé, dont l'image était inscrite au cœur du texte, bref un livre proprement engagé : *Le Silence de la mer* de Vercors.

Son public [celui du *Silence de la mer*] c'était l'homme de 1941, humilié par la défaite, mais surpris de la courtoisie apprise de l'occupant, sincèrement désireux de la paix, terrifié par le fantôme du bolchevisme, égaré par les discours de Pétain. [...] Ainsi le roman de Vercors définit son public ; en le définissant, il le définit lui-même : il veut combattre, dans l'esprit de la bourgeoisie française de 1941, les effets de l'entrevue de Montoire. Un an et demi après la défaite, il était vivant, virulent, efficace. Dans un demi-siècle il ne passionnera personne. Un public mal renseigné le lira encore comme un conte agréable et un peu languissant sur la guerre de 1939. Il paraît que les bananes ont meilleur goût quand on vient de les cueillir : les ouvrages de l'esprit, pareillement, doivent se consommer sur place<sup>2240</sup>.

---

<sup>2239</sup> M. Contat, « Notice des *Chemins de la liberté* », dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op.cit., p. 1869.

<sup>2240</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

Les prophéties de Sartre ne se sont qu'à moitié réalisées : on continue aujourd'hui à lire le roman de Vercors, parfois avec passion. Sans doute, la distance chronologique a doté le livre d'une dimension nouvelle – celle de document, de nature fictionnelle, sur les débuts de l'Occupation nazie en France – mais il semble que cette lecture contemporaine, ouvre, bien plus qu'elle ne ferme, l'horizon herméneutique du livre et contribue à sa richesse. Ce qui a disparu pour le lecteur contemporain qui ne peut plus considérer, à l'instar du premier lecteur, *Le Silence de la mer* comme un roman d'actualité mais plutôt comme un roman historique, c'est sûrement ce que Sartre nomme la « virulence » de cet ouvrage, son « efficacité » immédiate. Mais un roman historique peut être porteur de leçons et rien n'empêche le lecteur de lire le récit en faisant jouer ce que T. Todorov nomme la « mémoire comparative<sup>2241</sup> », en vertu de laquelle il est possible d'opérer des transpositions du passé au présent.

Si le roman engagé est un genre « périssable » comme le roman à thèse, il n'est donc pas que cela. Sa « récupération à un niveau “supérieur”<sup>2242</sup> » est toujours possible : on continue aujourd'hui à lire les œuvres de notre premier *corpus* pour leurs qualités esthétiques ou encore parce qu'elles jouent un rôle important dans l'évolution de la pratique romanesque propre à chacun des auteurs, par ailleurs connus pour des œuvres qui ne relèvent pas de la littérature engagée. En outre, à l'instar de ce que nous avons dit du roman de Vercors, ces œuvres, en tant romans de « circonstances » peuvent instruire le lecteur historien.

Mais on peut aussi penser que c'est ce que nous avons appelé « l'équivoque » du récit et plus généralement le caractère problématique des œuvres engagées qui assurent à celles-ci une durée de vie plus longue que celle des romans à thèse. Nos œuvres tendent toutes à dire autre chose que ce qu'elles s'engagent à dire, à dépasser les circonstances historiques et idéologiques de leur production et réception pour interroger l'homme : littérature de circonstances, sans doute, mais surtout, comme le dit Sartre, littérature « des grandes circonstances », qui « réconcilie l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique<sup>2243</sup> ». Le titre du *Sursis* ne renvoie-t-il pas d'ailleurs, au-delà des sens historiques et conjoncturels mentionnés ci-dessus, à l'idée philosophique qui est un thème majeur du roman, l'existence humaine en sursis perpétuel ? Et une grande partie des critiques adressées aux romans de Camus, de Vittorini, Pratolini ou Calvino ne portait-elle pas justement sur cette ouverture de l'historique vers l'universel, de l'idéologique vers la morale ?

---

<sup>2241</sup> T. Todorov, *Les Abus de la mémoire*, op. cit.

<sup>2242</sup> S. R. Suleiman, op. cit., p. 184.

<sup>2243</sup> J.-P., Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 223.

Plus profondément, on peut se demander si l'interrogation que le roman engagé pose concernant la place de l'homme dans l'histoire n'est pas susceptible de traverser les époques, quand bien même la réponse qu'il lui donne aurait perdu de son évidence. On notera que cette réponse est sous-entendue dans la façon même dont la question est posée, notamment par Sartre : « comment peut-on se faire homme dans, par et pour l'histoire ?<sup>2244</sup> ». Telle est l'interrogation qui, selon lui, se pose au lendemain de la guerre aux écrivains engagés. « Comment peut-on se faire homme *malgré* et *d'après* l'histoire ? » est sans doute la façon dont on se pose aujourd'hui cette question. Dans cette perspective, parce qu'ils seraient symptomatiques d'une crise forte du régime moderne d'historicité, les romans engagés donneraient à lire au lecteur contemporain, au-delà d'une réponse d'époque à une question universelle, quelque chose comme l'archéologie du régime d'historicité dans lequel il vit. Dès, lors, ce n'est plus seulement parce qu'ils posent une question toujours d'actualité que les romans engagés survivent, mais bien parce que, en tant que rescapés et donc témoins de l'effondrement du régime moderne d'historicité, ils peuvent apporter des réponses aux questions d'aujourd'hui : n'appartiennent-ils pas à ce temps des pères, glorieux ou défailants, dont les fils ne cessent d'hériter ?

On sait qu'il revient à H.-R. Jauss d'avoir développé la thèse, d'abord dans *Pour une esthétique de la réception*, puis dans *Pour une herméneutique littéraire*<sup>2245</sup>, selon laquelle la signification d'une œuvre littéraire repose sur la relation « dialogique » instaurée entre celle-ci et son public à chaque époque. Cette thèse revient à inclure l'effet produit par l'œuvre, autrement dit le sens que lui attribue un public, dans le périmètre même de l'œuvre et le défi lancé par H.-R. Jauss consiste dans cette équation entre signification effective et réception. Or ce n'est pas seulement l'effet actuel, mais l'histoire des effets qui doit être prise en compte d'après H.-R. Jauss, qui exige que soit reconstitué l'« horizon d'attente » de l'œuvre considérée, c'est-à-dire le système de références façonné par les traditions antérieures, concernant aussi bien le genre, la thématique que le degré d'opposition existant chez les premiers destinataires entre le langage poétique et le langage pratique quotidien.

Selon H.-R. Jauss, reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre consiste à retrouver le jeu des questions auxquelles l'œuvre propose une réponse : on ne peut comprendre une œuvre que si l'on a compris à quoi elle répond. Dans notre perspective, le roman engagé répondrait à

---

<sup>2244</sup> *Ibid.*

<sup>2245</sup> H.-R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire* [1982]. Trad. de l'allemand par M. Jacob. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988.



la question de Sartre mentionnée plus haut : « Comment peut-on se faire homme dans, par et pour l'histoire ? ». Comme l'indique P. Ricœur, contrairement à la thèse de H.-G. Gadamer concernant le « classique<sup>2246</sup> », H.-R. Jauss « refuse de voir dans la pérennité des grandes œuvres autre chose qu'une stabilisation provisoire de la dynamique de la réception ; toute hypostase platonisante d'un prototype offert à notre connaissance violerait, selon lui, la loi de la question et de la réponse<sup>2247</sup> » : ainsi, « ce qui est pour nous classique n'a pas d'abord été perçu comme soustrait au temps, mais comme ouvrant un horizon nouveau<sup>2248</sup> ». Ce caractère ouvert de l'histoire des effets amène à dire – et c'est cela qui est important pour comprendre la pérennité d'œuvres aussi liées au contexte de production et de première réception que sont les textes engagés – que toute œuvre est non seulement une réponse offerte à une question antérieure, mais, à son tour, une source de questions nouvelles. H.-R. Jauss affirme ainsi que la plénitude de la signification d'une œuvre « ne peut se faire jour déjà dans son origine, lors du surgissement du nouveau ; elle ne peut être obtenue que dans le travail historique de la réception – dans le réinvestissement continu du canon question/réponse qui articule et fait passer de génération en génération non seulement le savoir élémentaire qui oriente une société, mais aussi la façon dont elle interprète le monde et s'interprète elle-même<sup>2249</sup> ».

Ce n'est donc pas (ou du moins pas seulement) parce qu'ils abordent des questions intemporelles – le rapport de l'homme à l'histoire, de la morale au politique – que les romans engagés continuent à être lus : c'est aussi et surtout parce qu'ils sont porteurs d'une réponse datée qui, en tant que telle, peut intéresser l'historien de la littérature et que, en même temps, ils sont particulièrement ouverts, par leur structure problématique et par les thèmes qu'ils déploient, à un réinvestissement de la part du lecteur contemporain. Nul doute en effet que ces romans, en tant qu'ils remontent au temps des origines, intéressent le sujet contemporain en quête d'identité et obsédé par l'histoire récente, qui effectue alors une lecture différente de celle des premiers lecteurs. On peut imaginer que, par ce retour dans le passé, le lecteur est amené à comparer l'expérience de l'histoire que vivent les personnages et celle qu'il vit au quotidien, le roman engagé se faisant ainsi, une fois encore, assignation à l'histoire : ce n'est

---

<sup>2246</sup> H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960]. Trad. de l'allemand par P. Ricœur et E. Sacre. Paris : Seuil, « L'Ordre philosophique », 1976, [274] (129) : « est classique, selon Hegel, "ce qui est à soi-même sa propre signification et, par là-même, sa propre interprétation"... ce qui s'appelle "classique" n'a pas besoin de vaincre d'abord la distance historique : cette victoire, il l'accomplit lui-même en une médiation constante » (cité dans P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., note 2, p. 314).

<sup>2247</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p. 314.

<sup>2248</sup> *Ibid.*

<sup>2249</sup> H.-R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p. 66.

cependant plus la communauté, mais au contraire l'écart entre monde du texte et monde du lecteur qui favorise cette assignation du lecteur d'aujourd'hui à sa propre historicité.

On pourrait trouver une autre explication au fait que le roman engagé survive à son époque en ce qu'il s'appuie précisément sur ce que la littérature a en propre pour mener à bien le type d'interrogation qu'il soulève. Sartre est bien placé pour savoir qu'il pourrait traiter les questions qu'il aborde dans ses œuvres littéraires et qui selon lui s'imposent à sa génération (« Comment peut-on se faire homme dans, par et pour l'histoire ? Est-il une synthèse possible de notre conscience unique et irréductible de notre relativité, c'est-à-dire d'un humanisme dogmatique et d'un perspectivisme ? Quelle est la relation de la morale avec la politique ? Comment assumer, outre nos intentions profondes, les conséquences objectives de nos actes<sup>2250</sup> ? ») « dans l'abstrait par la réflexion philosophique » : mais il préfère les « vivre, c'est-à-dire soutenir [ses] pensées par ces expériences fictives et concrètes que sont les romans<sup>2251</sup> ». Si pour Sartre la littérature permet de « vivre » les questions que la philosophie aborde, c'est parce qu'elle est une expérience, à la fois pour l'auteur qui met ses pensées « en situation », les confronte à la concrétude des caractères, du temps et des lieux, et pour le lecteur à qui il revient d'achever l'œuvre.

Mais on pourrait aussi envisager que la littérature n'est pas seulement ce qui incarne, ou même enrichit, nuance, complexifie, une interrogation abstraite. Elle est aussi ce qui peut exprimer, notamment sur le plan éthique, ce que la philosophie « argumentative » peine à formuler : la complexité des sentiments et de la vie humaine et plus précisément ce que Martha Nussbaum appelle, dans le cadre d'une analyse consacrée à *La Coupe d'or* d'Henry James, « la véritable difficulté du choix moral ». Reprenant Aristote, qui affirmait que « la théorie morale ne pouvait être une forme de savoir scientifique mettant en ordre la “matière pratique” dans un élégant système préalable » et qui s'est d'ailleurs tourné vers les œuvres littéraires (en l'occurrence la tragédie) « afin de mettre en lumière l'excellence pratique », M. Nussbaum avance ceci :

Pour montrer davantage la force et la vérité de la thèse aristotélicienne selon laquelle « la décision repose sur la perception », nous avons donc besoin (que ce soit en parallèle à un « aperçu » philosophique ou en son intérieur) de textes qui nous présentent la complexité, l'indétermination, la véritable *difficulté* du choix moral [...]. On ne peut exécuter cette tâche facilement avec des textes qui parlent en termes universels – car l'une des difficultés de

---

<sup>2250</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op.cit., p. 223.

<sup>2251</sup> *Ibid.*

la délibération soulignée par cette conception est celle de saisir l'unicité d'une nouvelle situation. Et on ne peut le faire davantage à l'aide de textes qui parlent dans un style dur et carré choisi par la philosophie morale traditionnelle – car comment ce style peut-il communiquer la façon dont la « matière du pratique » se présente à l'agent dans toute sa complexité déroutante sans arborer des traits moraux saillants<sup>2252</sup> ?

Autrement dit, la littérature serait particulièrement à même de traiter de la question philosophique et morale du bon choix, dont on voit bien quel lien elle peut avoir avec la notion d'engagement : s'engager, c'est faire un choix, c'est agir en fonction d'une décision que l'on espère, sans en être sûr, être la bonne, et le roman engagé est précisément celui qui présente ce choix comme étant à la fois inévitable et difficile. En ce sens, il est sans doute moins un roman de la libération, au sens où l'entendait Sartre, qu'un roman de la délibération. Parce qu'il traite, quelles que soient ses connotations idéologiques ou politiques, de la question morale du choix, et qu'il le fait précisément par le biais de la littérature, qui est, comme le note Jacques Bouveresse, « le moyen probablement le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale<sup>2253</sup> », le roman engagé possède une force questionnante et identificatoire qui lui permettraient de dépasser les limites culturelles et historiques de sa rédaction et de sa première lecture.

Se trouve ainsi confirmée et en même temps approfondie l'hypothèse que nous avons formulée plus haut concernant l'exemplarité du roman engagé. Celle-ci, disions-nous, repose moins sur le contenu de l'engagement que sur le geste même. Or dans un certain sens, l'exemplarité du roman engagé est une exemplarité de situation, dans la mesure où cette valorisation d'un choix par lequel l'individu dépasse son présent pour se projeter dans l'avenir est étroitement liée au régime moderne d'historicité qui repose conjointement sur la croyance en une action efficace de l'homme dans l'histoire et sur le principe d'espérance, tourné vers le futur. Mais le roman engagé est aussi porteur d'une exemplarité seconde, indépendante du contexte historico-culturel où il est né, et qui consiste à s'interroger sur la notion de choix moral. L'œuvre engagée se veut ainsi engageante par sa forte vocation à l'exemplarité, historique et non-historique. Il faut cependant noter que cet engagement du lecteur est principalement envisagé dans l'au-delà du texte, dans le monde réel. Ce n'est pas tant sur le plan du texte – qui demeure aisément déchiffrable pour le lecteur – que sur celui du hors-texte

---

<sup>2252</sup> M. Nussbaum, « La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal : *La Coupe d'or* de Henry James », trad. de l'américain par E. Halais et J.-Y. Mondon, dans S. Laugier (dir.), *Éthique, littérature et vie humaine*. Paris : PUF, « Éthique et philosophie morale », 2006 [p. 19-51], p. 45.

<sup>2253</sup> J. Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », *ibid.* [p. 95-145], p. 145.

qu'est programmée l'action du lecteur. Plus exactement, l'acte de lecture est explicitement conçu par Sartre comme une expérience propédeutique, qui précède et prépare l'action réelle, et cette transposition du monde du texte au monde réel est favorisée, comme nous l'avons remarqué plus haut, par un effort de réduction de la distance qui, par définition, sépare ces deux mondes.

Il convient à présent d'interroger le rapport que les récits contemporains nouent entre monde du texte et monde réel, expérience de lecture et action effective hors du texte et de se demander si la notion d'exemplarité est pertinente pour définir ce rapport. À cette question s'ajoute immédiatement une autre : si l'on ne peut parler d'exemplarité des récits contemporains au sens où on le fait pour les romans engagés, peut-on concevoir un autre type d'exemplarité, c'est-à-dire une autre forme d'engagement du lecteur non seulement dans le texte mais aussi pour le monde ?

### 3.3 L'engagement dans la lecture du texte / du monde dans les récits contemporains

Nous avons indiqué, au début de la troisième partie de ce travail, que la notion de « transcription » de l'histoire telle que la définit E. Bouju ouvre la voie à deux types de questionnement. D'une part, elle renvoie à la configuration du matériau historique, qui est aussi une transfiguration. « Le roman réplique à l'expérience dans son langage propre, par harmonie moins imitative que transfiguratrice », note l'auteur de *La Transcription de l'histoire*<sup>2254</sup>. D'autre part, dans le cas particulier – qui est celui des romans étudiés par E. Bouju et des œuvres de notre second *corpus* – où l'expérience transcrite est une expérience historique collective, le texte devient « le lieu d'une reconnaissance qui le déploie en l'universalisant<sup>2255</sup> ». Ainsi, poursuit E. Bouju, « le déplacement opéré par l'écriture se double d'une “réplique” au sens sismique, d'un contrecoup intime dans l'expérience du lecteur<sup>2256</sup> ». C'est cette « réplique » du lecteur à l'expérience historique transcrite dans le texte qu'il nous faut analyser ici et qu'il nous faut associer à l'expérience de lecture qu'offrent nos textes,

---

<sup>2254</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>2255</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>2256</sup> *Ibid.*, p. 17.

« une remontée, un retour sur le temps et le lieu de l'histoire, refigurés<sup>2257</sup> ». Nous verrons que cette remontée dans le temps est aussi à comprendre, selon les termes d'E. Bouju, comme une « réversion du passé au présent<sup>2258</sup> », aussi bien pour les personnages et les narrateurs des œuvres que pour le lecteur, amené à actualiser le passé dans le présent de l'échange littéraire. Or cette possibilité de vivre l'histoire comme « à-présent » est aussi une responsabilité qui engage le lecteur, à la fois récepteur d'une histoire qui se donne à lui comme texte et juge de celle-ci et des multiples réécritures et réinterprétations auxquelles elle donne lieu.

### 3.3.1 L'actualisation de l'histoire dans le présent de la lecture

Nos analyses concernant les modalités de la transcription de l'histoire à l'œuvre dans les récits du second *corpus* ont mis l'accent sur les affinités – mais aussi les différences – existant entre écriture romanesque et écriture historiographique. Il semble utile d'ajouter ici que nos œuvres partagent avec l'écriture de l'histoire, outre certains traits scripturaux, compositionnels et bien sûr thématiques, une « fonction symbolisatrice », au sens où l'entend M. de Certeau, et qui concerne directement le lecteur :

D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un *rite d'enterrement* ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction *symbolisatrice* ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à *faire*, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants. Le rangement des absents est l'envers d'une normativité qui vise le lecteur vivant et qui instaure une relation didactique entre le destinataire et le destinataire<sup>2259</sup>.

Si l'écriture constitue donc un « tombeau » pour les morts, elle le fait dans un double sens, selon M. de Certeau : « elle honore et elle élimine<sup>2260</sup> ». Sans doute, nos textes mettent-ils davantage l'accent sur le premier aspect : écrire sur Dora Bruder, sur les déportés, sur les militants d'extrême-gauche des années 1970 ou sur les partisans italiens, c'est honorer leur mémoire et, pour les premiers, leur donner la sépulture qu'ils n'ont pas eue. En ce sens, le

---

<sup>2257</sup> *Ibid.*

<sup>2258</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>2259</sup> M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 139-140.

<sup>2260</sup> *Ibid.*, p. 140.

livre-tombe est bien un espace qui circonscrit la place des morts en même temps qu'elle rappelle le fait qu'ils aient existé, une tombe sur laquelle le lecteur est amené à se recueillir. Cependant, l'écriture de l'histoire vise aussi à « éliminer », selon M. de Certeau. Cela peut sembler paradoxal pour nos œuvres qui cherchent, d'une façon qui leur est propre (précisément parce qu'elles relèvent de la littérature et non du discours historiographique) à accomplir un « devoir de mémoire ». Mais le paradoxe est levé dès lors que le verbe « éliminer » est associé à une « libération » du présent par le passé qui délivre aux vivants une place à occuper. Éliminer les morts ne signifie donc pas les faire disparaître une seconde fois, en les reléguant dans l'oubli, mais les ranger dans un espace symbolique – le discours historiographique ou le récit littéraire – à partir duquel pourra s'opérer une « communication » entre vivants et morts :

Aussi peut-on dire que [l'écriture] fait des morts pour qu'il y ait des vivants. Plus exactement, elle reçoit les morts qu'a faits un changement social, afin que soit marqué l'espace ouvert par ce passé et pour qu'il reste possible cependant d'articuler ce qui apparaît sur ce qui disparaît. Nommer les absents de la maison et les introduire dans le langage de la galerie scripturaire, c'est libérer l'appartement pour les vivants, par un acte de communication qui combine à l'absence des vivants dans le langage l'absence des morts dans la maison. Une société se donne ainsi un présent grâce à une écriture historique<sup>2261</sup>.

Ce que dit M. de Certeau au sujet d'une société entière vaut également pour les individus : confronté à une écriture mettant en scène des événements et une population passés, le lecteur se voit attribué une place au présent, distincte de celle offerte aux morts dans le livre.

En tant qu'écritures de l'histoire, nos œuvres partagent sans aucun doute avec le discours historiographique le pouvoir symbolique d'assigner le lecteur à son présent. Mais en tant qu'elles sont des récits littéraires, elles recourent à des procédés spécifiques qui, semble-t-il, visent à faire de cette coïncidence de soi au présent le résultat d'une appropriation du passé. C'est parce que le lecteur vit, au présent de la lecture, l'expérience du passé, qu'il peut, une fois le livre refermé, saisir son présent dans ce qui le sépare ou le rapproche du passé. Nous avons évoqué les diverses formes que revêtait dans nos œuvres l'écriture de l'histoire : l'enquête, la remémoration et la fabulation. Or il semble que chacune de ces formes donne lieu à un processus distinct d'actualisation du passé au cours de la lecture et dans lequel le lecteur joue un rôle central.

---

<sup>2261</sup> *Ibid.*, p. 141.

Le paradigme de l'enquête historique, qu'illustrent exemplairement *Dora Bruder* et *Tu, mio*, a la particularité d'associer les figures rétrospective du récit historique et prospective du récit d'enquête : en ce sens, il fait de la reconnaissance au présent des traces du passé son enjeu majeur et fait vivre au lecteur une double expérience de remontée vers le passé et de récognition au présent. Cette double expérience s'effectue notamment par le biais de la dialectique absence/présence : dans le récit de Modiano, le lecteur, confronté, par le biais du narrateur enquêteur auquel il est souvent amené à s'identifier, à l'absence de traces, est conduit à reconnaître dans l'absence même le signe d'une présence passée. À l'inverse, la présence du passé, dont le narrateur du roman de De Luca fait l'expérience dans son corps même, a pour fonction de dire la disparition, d'en témoigner. Dans les deux cas, c'est au cours de la lecture que s'opère cette réversibilité de l'absence en présence et réciproquement.

Dans l'analyse qu'il consacre à *W ou le souvenir d'enfance* de George Perec [1975]<sup>2262</sup> en tant que « repère littéraire » qui « tient lieu de modèle aux inquiétudes de notre période<sup>2263</sup> », E. Bouju délivre un certain nombre de remarques que l'on pourrait appliquer au roman modianien. Notons d'abord que dans les deux œuvres, l'écriture naît d'un « manque » : celui du « souvenir d'enfance » pour Perec, celui créé par la disparition – fugue et déportation – de Dora pour Modiano. Les parents du premier, comme Dora, ont disparu « sans laisser de traces », tout se passant comme si « le seul héritage du passé résid[ait] dans l'absence de traces » et que cette absence « n'était autre que la marque même de l'extermination des Juifs<sup>2264</sup> ». De la même façon que, dans le roman de Perec, l'« écriture de cette absence est la seule énonciation possible de l'origine<sup>2265</sup> », le récit d'une enquête qui échoue faute de traces suffisantes est la seule façon de rendre compte de la présence de Dora dans ce monde pour Modiano. S'opère ainsi le passage de l'écriture *des* traces, absentes, à l'écriture *comme* trace. C'est le livre même qui devient trace de la présence de Dora et de tous les autres déportés. « Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées », dit le narrateur (67). Le lecteur est ainsi non seulement le destinataire de la diégèse mettant en scène la remontée des traces, mais encore le destinataire du récit tout entier comme trace.

---

<sup>2262</sup> G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975]. Paris : Gallimard, « L'Imaginaire », 1993..

<sup>2263</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 26.

<sup>2264</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>2265</sup> *Ibid.*

Placée au principe de l'écriture du texte, la disparition s'établit donc également, comme l'indique E. Bouju cette fois-ci au sujet de *Dora Bruder*, en tant que « structure de lecture<sup>2266</sup> ». On notera que la position du lecteur comme récepteur d'un récit qui est lui-même trace est en quelque sorte mise en abyme dans les passages où le lecteur est mis en situation de destinataire des traces qui permettent au récit d'enquête d'avancer. C'est le cas notamment lorsque le texte livre directement la copie de quelques-unes des lettres adressées au Préfet de Police par ceux dont les proches ont disparu. Comme nous l'avons indiqué lors de notre étude concernant les figures de narrataires, le lecteur est explicitement invité par le narrateur à se substituer au destinataire historique (le Préfet, agent de la disparition) ainsi qu'au lecteur d'archives (gardien du souvenir de la disparition) qu'est narrateur lui-même<sup>2267</sup>. Mais comme le note E. Bouju, en lisant ces lettres, nous sommes plus que leurs destinataires : nous sommes aussi leurs « destinataires », car « nous répétons ces mots demeurés, littéralement, "lettre morte", et n'entendons pour toute réponse que le silence de la page blanche. Ce faisant, nous reproduisons, dans la lecture, le geste de l'auteur : nous définissons le manque, nous désignons l'absence ; et par cette transcription, nous contribuons à éclairer de l'intérieur la nuit de la déportation<sup>2268</sup> ». Au-delà de l'expérience de la remontée des traces que lui permet l'identification avec le narrateur, le lecteur est donc amené à mesurer, l'espace d'un instant, la place laissée vacante par les disparus.

Une autre façon de relever le défi d'une histoire définie comme disparition et absence et de faire vivre cette expérience au lecteur au présent même de la lecture consiste à rendre tangible non pas l'absence mais au contraire la présence des hommes du passé. C'est ce qui advient dans *Tu, mio* et on notera que c'est ici encore par le biais de la citation de la parole du témoin que s'opère le glissement de la remontée des traces à la restitution (fantastique) du passé. Le même procédé technique, la citation des voix du passé, opère ainsi un passage inverse, de l'enquête vers la désignation de l'absence (*Dora Bruder*) et de l'enquête vers la restitution de la présence (*Tu, mio*).

Par le biais de la possession, le narrateur non seulement s'approprie intimement l'expérience du père de Caia, mais encore la fait revivre, en l'ancrant dans son présent, qui est aussi le temps du récit et de l'interlocution. Or on a vu plus haut que le lecteur, en vertu du processus d'identification narrative, est amené à s'approprier, lui aussi, l'histoire des

---

<sup>2266</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>2267</sup> *DB*, p. 86 : « et maintenant, c'est nous, qui n'étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens ».

<sup>2268</sup> *Ibid.*



victimes, et ce sur un mode qui est celui du héros lui-même : il ne s'agit pas de se transformer complètement en un autre, ni de s'en tenir à distance en écoutant simplement son histoire, mais de l'accueillir en soi, de le faire sien, d'en être le porte-parole. En ce sens, on peut dire que l'expérience de possession du narrateur, limitée dans le temps comme l'est celle de la lecture et ayant lieu dans un espace particulier, à l'écart du monde ordinaire (l'île d'Ischia) est une métaphore de l'expérience de lecture : le lecteur s'approprie le récit – l'histoire du narrateur et celle du fantôme qu'il abrite – comme le fait le narrateur pour l'histoire du père de Caia.

Le récit est construit, comme on l'a vu précédemment, à la manière d'un roman d'apprentissage : après avoir mesuré l'insuffisance des manuels scolaires et des témoignages des contemporains, le narrateur comprend que seule l'expérience vécue dans son propre corps (la possession) lui permet d'appréhender réellement le passé. Cette leçon était déjà indiquée entre les lignes de l'*incipit* du récit, directement adressé au lecteur : « Le poisson n'est poisson qu'une fois dans la barque. Il est faux de crier que tu l'as pris quand il vient juste de mordre et que tu sens son poids danser dans la main qui tient la ligne. Le poisson n'est poisson qu'une fois à bord. Tu dois le faire remonter du fond par une prise régulière, rapide et sans à-coups. Sinon, tu le rates<sup>2269</sup> » (9). Il en est de la pêche comme de l'histoire : elle n'existe que lorsqu'elle est remontée des profondeurs du passé pour être intégrée au présent. Sa vérité, nous dit De Luca rejoignant par-là les thèses développées par W. Benjamin dans *Sur le concept d'histoire*, ne réside que dans le choc de sa rencontre avec le présent<sup>2270</sup>. C'est ce qu'a révélé l'expérience de la possession au narrateur et c'est ce que révèle, au second degré, l'expérience de la fiction au lecteur. La fiction fait sortir le lecteur de lui-même, exactement comme la magie de l'incarnation dédouble le narrateur et rend ainsi possible une deuxième réalisation de l'histoire.

Les récits fondés sur le processus de remémoration – *Tigre en papier*, *Tristano meurt* mais aussi *Dondog* – donnent lieu à un autre type d'actualisation du passé au présent de l'échange littéraire. L'écriture se fait dans ces œuvres mise au jour d'un passé recouvert, enfoui, ce qui, comme le note E. Bouju à propos d'autres œuvres qui reposent sur la structure

---

<sup>2269</sup> T,M, p. 9 : « Il pesce è pesce quando sta nella barca. È sbagliato gridare che l'hai preso quando ha solo abboccato e senti il suo peso ballare nella mano che regge la lenza. Il pesce è solo pesce quando è a bordo. Devi tirarlo all'aria dal fondo con presa dolce e regolare, svelta e senza strappi. Altrimenti lo perdi. »

<sup>2270</sup> W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire* [1940], repris dans *Écrits français*, op. cit., p. 425-455.

de l'anamnèse, la rapproche « de l'acte physique de l'archéologie<sup>2271</sup> ». Le mouvement du roman est alors celui du retour au passé, ou plus exactement de la réversion du passé en présent. Mimant « le travail archéologique de la mémoire, la découverte des fondations du présent, la reconsidération de soi », le récit « contraint le lecteur à effectuer un mouvement analogue dans l'espace du texte<sup>2272</sup> ». « Remémoration construite et reconnaissance permettent à l'écriture de déplacer le temps de l'histoire au plan du présent du lecteur : tout se passe comme si l'anamnèse était consciemment produite, neutralisée et extériorisée, pour être communiquée et éprouvée par le lecteur<sup>2273</sup> ». Selon E. Bouju, cela peut conduire jusqu'à « l'impératif d'une relecture, d'un retour en arrière dans le temps romanesque lui-même<sup>2274</sup> ».

Il semble que nos œuvres, dont on a plusieurs fois souligné le caractère non linéaire, voire éclaté de la narration, obligent en effet le lecteur à relire une ou plusieurs fois le texte, à effectuer ce retour dans le passé romanesque analogue au processus d'anamnèse des narrateurs. Sylvain Nicolino affirme même que la relecture est indispensable pour comprendre *Tristano meurt* : voyant dans la mouche qui importune Tristano une image du lecteur qui, pris au piège du livre, cherche à en sortir, il avance que la seule solution pour le lecteur est de « choisir une histoire, parmi les multiples possibilités<sup>2275</sup> ». Il y a tant d'histoires dans le récit de Tristano que l' « on ne peut pas tout comprendre à la première lecture<sup>2276</sup> » : le roman, à l'image de la vie, est volontairement complexe, tout se passant comme si Tabucchi, qui évoque si souvent l'image d'une vérité « plurielle<sup>2277</sup> », voulait aussi que son lecteur fasse l'expérience d'une lecture plurielle, que seule la relecture rend possible... si l'on veut échapper à la céphalée qui torture le narrateur. Et l'on pourrait ajouter que de la même façon qu'un récit ne saurait épuiser le sens d'une vie et que le travail de remémoration auquel se livre Tristano ne saurait reconstituer la totalité et la vérité de son expérience, la lecture elle-même se donne à voir dans ce texte comme un processus voué à une relance infinie : le

---

<sup>2271</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 63 : « La plongée dans le fonds obscur de l'histoire est donc aussi acte, labeur technique de mise au jour par l'écriture d'un passé recouvert, enfoui : le roman européen contemporain [...] insiste sur ce geste fondateur de l'écriture qui le détache de la recherche historiographique et le rapproche de l'acte physique de l'archéologie. » E. Bouju précise que si cette archéologie rejoint la notion de M. Foucault au sens où « elle se donne bien, en tant que transcription de l'histoire, comme production et "réécriture", c'est pour contredire néanmoins immédiatement son ambition d'une description neutre des discours sans énonciateur : en renvoyant au fonds historique du moderne (et en particulier à l'horreur des camps), le creusement archéologique de l'histoire est engagement et risque au présent, épreuve de culpabilité, position à l'extérieur de soi » (*ibid.*).

<sup>2272</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>2273</sup> *Ibid.*

<sup>2274</sup> *Ibid.*

<sup>2275</sup> S. Nicolino, « Mollo-mallo », *La Femelle du requin*, n°23, automne 2004 [p. 60-61], p. 61.

<sup>2276</sup> *Ibid.*

<sup>2277</sup> A. Tabucchi : « Or je pense [...] que la vérité est plurielle. C'est peut-être le mensonge qui est unique » (dans A. Tabucchi / S. Servoise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », art. cit., p. 5 ; Annexe, p. 820).

lecteur qui relit l'œuvre fait l'expérience des possibilités multiples que le présent offre à la compréhension du passé.

Dans *Tigre en papier*, l'égaré programmé du lecteur peut également inciter celui-ci à vouloir relire le texte : soumis à un flux d'informations aussi abondant que désordonné, il est contraint, s'il veut comprendre et suivre le récit, à un effort de mémoire important. Ce dernier relève autant de la mémorisation – en cela, le lecteur reproduit l'acte de Marie, la narrataire très attentive du monologue de Martin – que de la remémoration : il doit rappeler ses souvenirs de lecture (du texte mais aussi d'autres œuvres) pour suivre le fil du récit d'une part et saisir les allusions intertextuelles d'autre part. En d'autres termes, la mémoire, enjeu à la fois éthique et idéologique de ce roman, devient un enjeu même de la lecture et se présente également comme l'unique moyen d'accéder à un savoir de l'h/Histoire.

On pourrait en dire autant des romans de Volodine, dont on a vu à quel point ils programmaient la déroute du lecteur : dans *Dondog*, l'abondance de noms propres contraint, entre autres, le lecteur à un important effort de mémorisation et l'on notera que, à l'instar du personnage éponyme, le lecteur peut être trahi par sa mémoire. De fait, certains noms s'appliquent à plusieurs personnages différents (« Gabriella Bruna » désigne à la fois la grand-mère de Dondog et la mère de Schlumm par exemple), ce qui a pour effet de déstabiliser le lecteur qui comprend que sa mémoire, entendue ici comme ce qu'il retient au cours de sa lecture, peut le tromper. En outre, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, les personnages des romans volodiniens semblent obsédés par les expériences du XX<sup>e</sup> siècle, ruminant sans cesse les épisodes traumatiques qui l'ont jalonné : le lecteur est donc amené à puiser lui-même dans la mémoire de ce siècle pour comprendre les références du texte, alors même que celles-ci sont volontairement brouillées, entremêlées et décalées, transposées dans un monde qui n'est pas le monde réel. Là encore, le lecteur fait l'expérience des insuffisances de sa mémoire, entendue ici au sens de connaissances antérieures à l'acte de lecture et extérieures au texte. Ce que livrent au lecteur ces romans de la remémoration, c'est donc à la fois la nécessité de l'anamnèse et les lacunes inhérentes à celles-ci, la mémoire se révélant une source de connaissance aussi indispensable que fragile et manipulable.

Mais Volodine n'a pas seulement recours à la remémoration comme modalité de transcription de l'histoire : il opère également une fabulation des événements du passé, ce qui donne lieu à différents effets d'actualisation de la part du lecteur. Rappelons d'abord que pour Dondog la « féerie » est une stratégie visant à éloigner la douleur du souvenir ou du moins à la rendre supportable. Or Volodine conçoit également la lecture de cette fabulation comme un

moyen pour le lecteur réel de ne pas « creuser dans sa mémoire douloureuse », tout se passant comme si narration et lecture avaient une même fonction thérapeutique, faire écran avec le souvenir. C'est en quelque sorte une « pratique » de la mémoire, une leçon de savoir-vivre avec le souvenir, que délivrent les œuvres :

Il faut essayer de faire en sorte de ne pas rouvrir trop profondément les plaies, et, comme on a la parole, il faut s'arranger pour gagner du temps ; alors on parle de choses belles, par exemple de la beauté du monde ; sans oublier sa propre douleur et celle des autres, puissamment ancrée dans le XX<sup>e</sup> siècle. Et cela, on le partage avec le lecteur, cette tension entre expression poétique de diversion et un arrière narratif douloureux, qui est commun à la fiction et à la réalité historique, commun à la mémoire du narrateur et à la mémoire du lecteur. Le lecteur alors retrouve la situation du narrateur. Lui, lecteur, il doit gagner du temps, lire, continuer à lire pour faire diversion et ne pas être obligé de creuser dans sa mémoire douloureuse<sup>2278</sup>.

La lecture « sympathique » que Volodine postule comme moyen d'entrer dans ses œuvres contribue sans aucun doute à favoriser de la part du lecteur l'appropriation de l'expérience de l'histoire effectuée par les personnages. Mais on peut également penser que, en dehors de tout processus d'identification, c'est la fabulation même que mettent en scène les romans volodiniens qui opère le glissement du temps de l'histoire au présent de lecture.

Comme l'a indiqué D. Viart, l'œuvre de Volodine n'est pas simplement une « évocation imaginaire des totalitarismes, elle en est *aussi* une figuration. Elle montre à ses lecteurs interdits “comment ça fonctionne”<sup>2279</sup> ». Nous avons déjà mentionné la volonté de Volodine de créer un véritable « monde », autosuffisant, régi par ses propres lois, marqué par une histoire, une mémoire, des lieux et un lexique propres. Nous avons également souligné que le concept de « post-exotisme », forgé par Volodine et abondamment repris par la critique, pouvait être interprété dans cette perspective comme un moyen supplémentaire pour l'auteur de rester maître de son œuvre en en programmant l'interprétation. En ce sens, l'œuvre volodinienne fonctionne comme les systèmes concentrationnaires qu'elle décrit volontiers, voire comme un système totalitaire. « En produisant à la fois un ordre des choses et les discours qui permettent d'en rendre compte, l'œuvre fonctionne sur le modèle des confiscations du sens pratiquées par les systèmes de langages totalitaires étudiés par Jean-Pierre Faye<sup>2280</sup> », note D. Viart. Ajoutons que le terme est assumé par les narrateurs post-exotiques eux-mêmes : « la pensée post-exotique se sent assez forte et assez totalitaire pour ne

---

<sup>2278</sup> A. Volodine / S. Bonomo, « Entretien », art. cit., p. 253.

<sup>2279</sup> D. Viart, « Situer Volodine ? ... », art. cit., p. 33.

<sup>2280</sup> *Ibid.* D. Viart fait ici référence à J.-P. Faye, *Langages totalitaires*. Paris : Hermann, 1972.

pas avoir à s'expliquer sur sa singularité<sup>2281</sup> ». Le lecteur qui entre dans l'œuvre volodinienne fait ainsi l'expérience directe d'une littérature « totalitaire », enfermée sur elle-même, sourde au monde qu'elle reconfigure à sa guise : *Lisbonne, dernière marge* ne donne-t-il pas le parfait exemple de cette négation du réel, en donnant à voir l'univers de fiction, pour une fois apparemment référentiel, « débarrassé du décor capitaliste<sup>2282</sup> » ? Comme dans le système totalitaire, c'est l'idéologie qui décide de la réalité des choses. « L'univers de tous mes livres est un univers fictionnel gouverné par une volonté idéologique, qui consiste à ne pas reconnaître un statut de réalité au capitalisme, et, en particulier, à ne pas admettre qu'il soit présent dans le décor où héros et héroïnes évoluent » avance l'écrivain<sup>2283</sup>. En outre, comme nous l'avons déjà mentionné, la littérature volodinienne fonctionne sur le mode exclusivement binaire de l'adhésion ou du refus qui reproduit la logique manichéenne du totalitarisme : soit on est avec le régime, soit on est contre.

Mais si le présent de la lecture rejoint ainsi l'un des temps les plus sombres de notre histoire, il n'est pas dit que l'œuvre de Volodine ait seulement une valeur rétrospective. En effet, ces romans – et c'est le cas de *Dondog* pour notre *corpus* – nous ouvrent la possibilité de voir notre propre monde depuis l'univers cauchemardesque qui est son avenir possible. Représentant un monde « post-apocalyptique<sup>2284</sup> », de l'après-fin, l'œuvre volodinienne décrit un monde qui rejette notre propre présent dans l'histoire, les morts et les survivants parlant depuis « un avenir actualisé<sup>2285</sup> ». Dès lors que la fabulation fait affleurer au présent de la lecture non seulement le passé avéré mais encore le futur possible, c'est à une double prise de conscience qu'est assigné le lecteur : il ne s'agit plus seulement de garder en mémoire les totalitarismes du passé, mais encore d'être attentif à ce qui, dans le présent, annonce la possibilité de leur retour, voire de leur existence sous d'autres formes. Cet avertissement serait sans doute banal, et par-là même moins efficace, s'il était simplement transmis au lecteur par le biais de la diégèse : or la structure de l'œuvre volodinienne, visant à faire de l'univers de fiction un monde fini, totalisant, contraint le lecteur à faire une expérience du totalitarisme au cours même de l'acte de lecture. Or s'il est vrai, comme le note T. Pavel, que les expériences de lecture sont aussi marquantes pour l'individu que les expériences

<sup>2281</sup> A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 40.

<sup>2282</sup> A. Volodine / J.-F. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 237.

<sup>2283</sup> *Ibid.*

<sup>2284</sup> D. Viart nomme récits « post-apocalyptiques » les textes qui « s'originant dans un après la catastrophe, mettent en scène un monde détruit, survivant mal, encore en proie à la violence déchaînée » (« Situer Volodine ?... », art. cit., p. 38). Nous renvoyons aussi sur ce sujet à B. Vercier et D. Viart, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations* [Paris : Bordas, 2005] et notamment au chapitre intitulé « L'apocalypse... et après », p. 188-206.

<sup>2285</sup> D. Viart, « Situer Volodine ?... », art. cit., p. 40.

effectuées dans le monde réel<sup>2286</sup>, on peut imaginer que le totalitarisme « vécu » au cours de la lecture de l'œuvre volodinienne laissera une trace dans l'esprit du lecteur et s'intégrera à la somme des événements qui structurent sa personnalité et son rapport au monde.

Qu'elle s'opère selon les modalités de l'enquête, de la remémoration ou de la fabulation<sup>2287</sup>, la transcription de l'histoire repose dans nos œuvres sur un à-présent du récit. Effectuant lui-même une remontée des traces qui lui fait toucher du doigt l'absence dans laquelle s'origine le récit, opérant un travail de mémoire analogue à celui des personnages à la recherche de leur passé ou faisant l'expérience du totalitarisme passé ou à venir, le lecteur s'essaie à différentes appropriations de l'histoire au présent même de la lecture. Mais l'appropriation est sans doute davantage qu'une simple plongée dans le temps de l'histoire et qu'une identification à ses acteurs ou victimes : elle est aussi solidarité, prise en charge et finalement exercice de responsabilité.

### 3.3.2 La responsabilisation du lecteur

Selon M. de Certeau, l'écriture de l'histoire, en même temps qu'elle enterre les morts, assigne au lecteur une place au présent. Mais dans la mesure où l'espace qu'elle leur ouvre est un espace de devoir et un espace d'action, elle fait plus que situer les vivants dans un présent libéré : « à la différence d'autres "tombeaux", artistiques ou sociaux, la reconduction du "mort" ou du passé dans un lieu symbolique s'articule ici sur le travail visant à créer dans le présent une place (passée ou future) à remplir, un "devoir-faire"<sup>2288</sup> ». En d'autres termes, la « narrativité » du discours historiographique par laquelle ce dernier « fournit à la mort une représentation qui, en installant le manque dans le langage, hors de l'existence, a valeur d'exorcisme contre l'angoisse » est indissociable de sa « performativité », par laquelle il « impose au destinataire un vouloir, un savoir et une leçon » : « les morts » dont il parle

---

<sup>2286</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction*, op.cit., p. 113.

<sup>2287</sup> Rappelons que nous avons associé à chacune de ces modalités seulement deux ou trois œuvres du corpus pour la clarté de l'exposition. Comme nous l'avons déjà signalé dans la troisième partie de cette étude, nos auteurs mêlent les paradigmes et chacune des œuvres fait jouer, à des degrés divers, les trois modalités citées.

<sup>2288</sup> M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 140.

« deviennent le vocabulaire d'une tâche à entreprendre<sup>2289</sup> ». Dans quel sens les récits de notre *corpus* orientent-ils cette tâche ?

Un premier élément de réponse peut être fourni par la façon même dont les œuvres se situent dans la chaîne du temps : renonçant à l'orientation progressive et linéaire du discours historiographique pour lui substituer un modèle narratif qualifié d'archéologique, qui désenfouit des vérités cachées, oubliées ou même inconnues, elles inversent le rapport au temps. Le mouvement n'est plus celui du passé au présent, mais du présent au passé. Or ce présent, c'est aussi celui du lecteur réel : de fait, les œuvres de notre *corpus*, écrites entre 1998 et 2004, ne peuvent être étudiées à l'heure actuelle que sous l'angle de ce que Jausse nomme « la première lecture », contrairement à ce qui advient des récits du premier *corpus*. Dans la mesure où le présent du narrateur est le même que celui du lecteur, l'enquête ou le processus de remémoration engagés par les personnages du récit apparaissent comme exemplaires du rapport que le lecteur contemporain entretient avec son propre passé : un rapport actif d'investigation qui est, comme nous le verrons plus loin, inséparable d'une évaluation d'ordre éthique. On ne saurait cependant faire de ce présent, commun à l'auteur, aux personnages et au lecteur, uniquement le lieu d'une reconnaissance du passé. Lieux de mémoire, les récits étudiés sont aussi des lieux d'engagement, ouverts vers le présent et vers l'avenir.

Vers le présent, d'abord : dans la mesure où nos œuvres remontent vers le passé, elles mettent inévitablement le présent en perspective, la plongée dans l'histoire favorisant alors un retour décillé au présent. L'enquête sur les pères se mue, notamment chez Tabucchi et Rolin, en réquisitoire contre les fils ou les petits-fils qui ont trahi ou oublié le passé. Vers l'avenir, ensuite : rappelons que la structure énonciative de ces récits, celle de l'adresse à un narrataire-personnage ou invoqué, met l'accent sur le thème de la transmission, suggérant que le lecteur réel constitue un maillon essentiel de la chaîne de témoignage, à la suite du narrateur et des narrataires du récit. Ce sont sans doute les récits de Tabucchi et de Rolin qui illustrent le mieux cette idée, faisant du récit du témoin – Tristano, Martin – une parole appelée à circuler. Tabucchi, dont on n'oubliera pas qu'il met en épigraphe de *Tristano meurt* la citation de Celan « Qui témoigne pour le témoin ? », définit explicitement son dernier roman comme un passage à témoin et fait de ce passage la définition même de la littérature :

---

<sup>2289</sup> *Ibid.*, p. 141.

Le livre met en scène un passage assez ambigu : la voix de Tristano est recueillie par un écrivain hypothétique qui, à son tour, a trouvé le moyen de transmettre sa version personnelle des propos du personnage à quelqu'un qui s'appelle Antonio Tabucchi et qui met son nom sur la couverture du livre. C'est en quelque sorte une métaphore de la littérature<sup>2290</sup>.

On notera que Tabucchi choisit ici de ne pas rompre la chaîne du témoignage, quitte à mêler réalité et fiction : la parole du témoin originel (Tristano) est transmise à un autre personnage de fiction (l'écrivain) qui à son tour la délivre à un individu réel (Antonio Tabucchi) qui la fait passer, par le biais d'un livre, au lecteur. Ce dernier, en vertu de sa position (provisoirement) terminale dans la chaîne du témoignage, est donc chargé de relancer la circulation de la parole du survivant. C'est finalement lui qui est appelé à assumer la responsabilité de « témoigner pour le témoin » et l'indétermination du narrataire-personnage, dont on peut se demander s'il existe vraiment dans le cadre de la fiction, lui permet de s'identifier à ce rôle de passeur (qui recueille et transmet) dans l'acte de lecture lui-même.

Nous avons vu que le narrateur de *Dora Bruder* faisait du lecteur non seulement le destinataire des lettres envoyées au Préfet de Police, mais encore celui du récit lui-même : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare » (43). S'il est malheureusement trop tard pour répondre au premier appel lancé par les proches des disparus, ce n'est peut-être pas le cas pour le second : l'ouverture du texte à autrui est aussi ouverture du passé vers l'avenir, par la médiation du présent d'écriture qui, dans ces œuvres, coïncide avec le présent de lecture.

En sollicitant ainsi le lecteur, Modiano lui fait comprendre que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le passé n'est pas de l'ordre du révolu : l'intervention du lecteur, au présent, peut encore faire bouger les lignes de l'histoire, reconfigurer le tableau, ou plutôt la mosaïque, du passé. On retrouve donc confiée au lecteur la tâche que semblent s'être fixée, selon nos analyses précédentes, les auteurs eux-mêmes : dégager le « devoir de mémoire » de la menace du figement, de la clôture stérile de l'avoir-été pour lui rendre une actualité. Ce que nous disent ces œuvres, c'est que le passé peut être autre chose qu'une occasion d'exercer sa compassion ou de cultiver sa capacité d'indignation : il est aussi un espace vivant, ouvert à l'initiative. Celle-ci peut être d'ordre cognitif (enrichir la connaissance du passé par des informations nouvelles) et /ou pratique et politique : agir de façon telle que les horreurs du passé ne se reproduisent pas. Dans tous les cas, il s'agit de donner un avenir au passé, ce qui,

---

<sup>2290</sup> A. Tabucchi / S. Serveise, « Rencontre : Antonio Tabucchi », art. cit., p. 5, Annexe, p. 819.



dans une société écartelée entre les diverses philosophies de « la fin de l’histoire » et le culte de la mémoire qui risque de fossiliser le passé, constitue un geste fort de résistance ou d’opposition : un geste d’engagement, en somme.

Ce que laissent entendre Modiano, Rolin et Tabucchi par la valorisation du motif de la transmission, Volodine l’effectue en figurant, pour reprendre l’expression de D. Viart, un avenir « déjà advenu<sup>2291</sup> ». Même si c’est sous un jour particulièrement sombre que s’opère l’actualisation du passé, le geste même de représenter celle-ci comme potentiellement à-venir est un signe fort lancé à l’encontre de ceux qui clament la fin des idéologies. Non seulement le système totalitaire est susceptible de revenir, nous dit Volodine, mais nous assistons peut-être aujourd’hui même à sa réincarnation sous les habits du capitalisme triomphant qui voudrait précisément faire croire à la fin de l’histoire. C’est du reste dans cette perspective que F. Wagner aborde la question de la « signification », au sens ricœurien du terme<sup>2292</sup>, de l’œuvre de Volodine :

[...] si l’œuvre volodinienne ne délivre pas de message clair et univoque, néanmoins, par la place qu’elle ménage à l’histoire du XX<sup>e</sup> siècle et à ses soubassements idéologiques, elle rompt avec l’apolitisme de nombreux textes contemporains, et a toutes les chances d’inciter ses lecteurs à réfléchir aux liens de l’esthétique et de l’éthique – et plus généralement à la place et à l’idéologie et au rôle des idéologies dans le monde où ils vivent. En les invitant à prendre cette problématique – de nos jours trop souvent présentée *a priori* comme obsolète par divers penseurs réactionnaires – au sérieux, elle me semble à même de favoriser une prise de conscience de la pérennité de ces enjeux ; ce qui, en fonction des individus, pourra donner lieu ou non à un prolongement dans la vie réelle sous forme d’un engagement et d’une action politiques. Il serait certes hasardeux de spéculer sur la réalité (forcément variable) de cet impact extralittéraire de l’œuvre « post-exotique », mais elle le recèle incontestablement à l’état de potentialité, et à ce titre peut être lue comme l’indice d’un espoir de renouvellement puisqu’elle récuse *de texto* l’hypothèse de la fin des idéologies, de l’histoire ou encore du temps politique de la littérature<sup>2293</sup>.

F. Wagner met ici l’accent sur un aspect que nous n’avons pas encore abordé : en même temps qu’elle invite le lecteur à prendre conscience de « la pérennité » des enjeux idéologiques, l’œuvre volodinienne l’amènerait à réfléchir sur les liens existant entre

---

<sup>2291</sup> Selon D. Viart, l’œuvre volodinienne décrirait moins un monde à venir qu’un « monde déjà advenu, et de la pire espèce : saccage des civilisations, faillite de leurs projets, destruction du monde, massacre des humains comme des animaux, règne des blattes et des excréments » (dans « Situer Volodine ?... », art. cit., p. 40).

<sup>2292</sup> Rappelons que la signification désigne, chez P. Ricœur, « le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l’existence » (*Le Conflit des interprétations, op. cit.* p. 389).

<sup>2293</sup> F. Wagner « Portrait du lecteur “post-exotique” en camarade : note sur la réception des fictions d’Antoine Volodine », art. cit., note 30, p. 102.

« éthique et esthétique ». En d'autres termes, c'est à une mémoire de l'engagement littéraire qu'en appelle Volodine et l'on pourrait dire que de la même façon qu'il opère une fabulation de l'histoire, c'est-à-dire qu'il transpose dans un univers qui lui est propre des épisodes du passé, il reconfigure la littérature engagée au sein même des œuvres, mettant en scène des combattants défaits qui sont aussi des écrivains. C'est toujours le point de vue de l'échec qui domine : les narrateurs post-exotiques s'exposent à ne pas être lus, à ne pas être compris, à ne pas avoir de public, comme on l'a signalé dans nos analyses de *Lisbonne, dernière marge*, et *Dondog*. Ce que Volodine nomme un « désastre poétique » fait ainsi pendant à un « désastre politique<sup>2294</sup> ». Et pourtant, l'échec ne semble pas une raison suffisante pour renoncer, ni aux idéologies, ni à la littérature engagée. Au contraire, il constitue le socle à partir duquel réfléchir à une nouvelle articulation de l'agir humain et des utopies, de la littérature et de la politique. Tout se passe donc comme si Volodine allait chercher le lecteur là où se plaisent à le ranger les philosophes de la « fin de l'histoire », c'est-à-dire dans le temps de l'après-idéologies, pour lui faire vivre, par le biais de ses personnages, une expérience de défaite radicale, qui touche autant à la lutte égalitariste qu'au libre exercice de la parole, et donc la littérature. Et pourtant, envers et contre tout, ces rescapés continuent de fabuler, de raconter, d'écrire leurs utopies, quand bien même ce ne serait qu'un cri de vengeance formulé dans une langue estropiée, retranscrit sur une brique sous les yeux d'une blatte, à l'instar de l'inscription « Dondog m'a tuer » : « Tout le vécu avait déjà basculé dans le néant, mais de la prose allait survivre. C'était peut-être surtout comme cela qu'il fallait apprécier les choses. Du roman subsistait sur ce mur, et peut-être aussi ailleurs, dans d'autres endroits non moins stratégiques pour la culture humaine et assimilée » (*D*, 339-340).

La figuration du lecteur comme maillon essentiel de la chaîne de témoignage et la réouverture du passé à l'avenir qui en découle ne constituent cependant pas les seuls procédés par lesquels nos œuvres engagent le lecteur à réviser sa vision du monde et à modeler son action en conséquence. C'est aussi à un exercice d'évaluation morale et idéologique qu'elles l'acculent, en le plaçant dans une position de récepteur, ou plus précisément d'arbitre, des différentes appropriations, réécritures ou récupérations du passé qu'elles convoquent.

Le caractère subjectif de la narration dans ces récits qui sont pour la plupart écrits à la première personne est en lui-même une indication suffisante de la subjectivité de la

---

<sup>2294</sup> A. Volodine dit ceci au sujet du « Monologue de Dondog », chapitre central du roman dont on a déjà dit qu'il en constituait une sorte de mise en abyme : « Le public absent en face de celui qui dit des histoires (désastre poétique) fait pendant aux masses absentes en face de celui qui dit comment changer l'Histoire (désastre politique) » ( dans A. Volodine / J.-D. Wagneur, « On recommence depuis le début... », art. cit., p. 271).

transcription de l'histoire qu'ils opèrent. Martin, Tristano, Dondog, Ingrid et les narrateurs de *Dora Bruder* et *Tu, mio* font part d'une expérience qui, bien qu'elle ne les concerne pas uniquement et qu'elle possède une signification collective, est avant tout personnelle : l'ambition propre au roman engagé d'après-guerre de parler « pour tous » semble avoir cédé la place à celle de parler « de tous », et plus précisément de ceux dont on a préféré, et dont on préfère aujourd'hui encore, ne pas parler. L'écrivain assume une posture qui est moins celle du porte-voix ou du héraut que du témoin et ce glissement correspond sans doute à une évolution de la conception de la légitimité de la parole : ce n'est plus le grand écrivain défenseur des valeurs universelles qui fait autorité, mais le témoin, qui, même lorsqu'il évoque une expérience collective, ne le fait jamais qu'en son nom<sup>2295</sup>. À cette dimension subjective de la narration s'ajoutent les effets de brouillage entre fiction et autobiographie, étudiés plus haut, qui visent à attirer l'attention sur la responsabilité de l'auteur sur le plan énonciatif.

Nos œuvres mettent ainsi l'accent sur l'acte même de la transcription de l'histoire et sur la dimension essentiellement subjective, au sens de propre à un individu et donc soumise à discussion, d'un tel geste. Si ce trait était également perceptible dans les romans engagés du premier *corpus* et constituerait donc comme une permanence de l'engagement d'une époque à l'autre en ce qui concerne l'implication de l'auteur dans son œuvre, ce qui est en revanche nouveau, c'est la présence, au sein même des récits contemporains, de voix autres, voire antagoniques, qui précisément interdisent à l'écrivain de « parler pour tous ».

Si la mise en gage de l'écrivain ouvre par définition à la sanction du jugement d'autrui, ce jugement ne s'effectue donc pas seulement, comme c'était le cas dans les romans d'après-guerre, hors du texte, par le biais de la réception, mais dans le texte lui-même. Nous avons en effet indiqué plus haut que certains récits du second *corpus* ne se contentaient pas d'écrire *sur* certains épisodes du passé, mais aussi *par rapport* à d'autres discours sur ces mêmes épisodes : Tristano s'en prend aux récits hagiographiques sur les partisans, Martin à ceux qui visent à présenter les luttes nées de mai 68 comme une farce grotesque. Dans les deux cas, ces discours sont présents dans le texte qui se fait alors réponse, réfutation, pamphlet<sup>2296</sup>. Dans *Dora Bruder* et *Tu, mio*, c'est moins contre certains discours que certains silences que se dresse la parole du narrateur, l'enquête se faisant alors appel à comparaître, au

---

<sup>2295</sup> Sur l'autorité du témoin à l'heure actuelle, nous renvoyons au dernier ouvrage de S.R. Suleiman, *Crises of memory and the second World War*. Cambridge (Mass.)/London : Harvard University Press, 2006.

<sup>2296</sup> Cette distinction permet de différencier le geste de Calvino, qui lui aussi, écrivait contre certains discours, (en l'occurrence ceux des détracteurs et ceux des hagiographes de la Résistance), de celui des auteurs contemporains : contrairement à l'auteur du *Sentier des nids d'araignée* qui évoque ces discours dans un paratexte (la préface de 1964), ces derniers donnent voix dans leur récit même aux positions qu'ils contestent.

sens juridique du terme, le livre se faisant mise en procès des horreurs de la guerre comme des errements de l'après-guerre. Enfin, les romans volodiniens, en faisant reposer le dispositif d'énonciation sur une double adresse au lecteur sympathisant et au lecteur ennemi et en figurant ceux-ci par le biais de personnages dans la fiction, inscrivent le dialogisme au cœur de leur structure.

En ce sens, on peut parler d'un déplacement des enjeux de l'*agon* du premier au second *corpus* qui suivrait l'évolution d'une histoire-*praxis* à une histoire-héritage : le conflit ne s'exprime plus, sur le plan de la diégèse, physiquement entre membres de groupes ennemis, mais entre discours opposés. Non plus entre acteurs de l'histoire mais entre héritiers, à qui il revient pourtant de faire les comptes avec le passé pour vivre au présent et ouvrir l'avenir. Or ce conflit est bien « politique », si l'on veut bien entendre ce terme au sens, déjà mentionné dans notre introduction, de « méésentente<sup>2297</sup>. » :

Par méésentente, on entendra un type de déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs à la fois entend et n'entend pas ce que dit l'autre. La méésentente n'est pas le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit noir. Elle est le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit blanc mais n'entend pas la même chose ou n'entend point que l'autre dit la même chose sous le nom de blancheur<sup>2298</sup>.

À leur manière, nos œuvres expriment le fait que derrière des termes communs (« Occupation », « Résistance », « luttes révolutionnaires »), tout le monde n'entend pas la même chose et elles exposent cette méésentente qui fait du texte un espace politique. De ce conflit de paroles, qui est en l'occurrence un conflit de réceptions et d'interprétations de l'histoire, le lecteur est témoin et, comme l'ont montré nos analyses portant sur l'implication du lecteur dans l'acte de lecture, témoin « engagé ». Sa responsabilité ne consiste donc pas seulement à assumer l'héritage de l'histoire, mais à accompagner ce geste d'une double réflexion critique qui est aussi une évaluation morale : à l'égard de l'objet transcrit – on assiste à une mise en procès de l'histoire – et à l'égard de la transcription elle-même. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de ces œuvres que celui de donner à voir le passé comme discours, ouvert à toutes les reformulations et manipulations possibles, précisément par le biais d'une écriture littéraire qui creuse l'écart avec le modèle historiographique à mesure

---

<sup>2297</sup> Sur le rapport entre « méésentente » et politique, nous renvoyons aux p. 9-10 de notre travail.

<sup>2298</sup> J. Rancière, *La Méésentente*, op. cit., p. 12.

qu'elle le convoque : fiction de la littérature contre fictions de l'histoire, c'est sans doute là le conflit majeur dont est témoin, et arbitre, le lecteur<sup>2299</sup>.

---

<sup>2299</sup> En ce sens, nos textes relèveraient bien d'une pratique littéraire spécifiquement contemporaine, que D. Viart voit à l'œuvre dans ce qu'il propose de nommer les « fictions critiques » : « Ce sont des *fictions* qui se savent telles, parce qu'elles ne se réduisent jamais ni au documentaire, ni au reportage, parce qu'elles ne prétendent pas être le juste reflet d'une réalité prétendument objective. Et ce sont des entreprises *critiques* à double raison : parce qu'elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde, de l'histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... – et parce qu'elles exercent sur leur propre manière, sur leur mise en œuvre *littéraire* un regard sans complaisance. » (« “Fictions critiques” : la littérature contemporaine et la question du politique », dans J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV-XXI ème siècle)*, *op.cit.*, [p. 185-204], p. 192).

## Conclusions

À l'instar de sa configuration, la lecture de l'histoire différerait donc d'un pôle à l'autre de notre *corpus* et il n'est sans doute pas impossible de lire dans cet écart redoublé l'enjeu même du renouvellement de la notion d'engagement littéraire. Trois critères majeurs de distinction peuvent être rappelés : le « moment » de l'engagement du lecteur ; ce que l'on pourrait nommer son « objet » ; le type d'exemplarité sur lequel il repose. En effet, on pourrait en premier lieu avancer l'hypothèse que si l'engagement du lecteur consiste, dans les romans d'après-guerre, à agir hors du texte, dans le monde, la responsabilisation du lecteur des récits du second pôle se déroule dans le présent même de lecture. À un engagement *par* la lecture, qui concevrait l'œuvre comme une propédeutique à l'action, on pourrait alors opposer un engagement *dans* la lecture, en vertu duquel le lecteur serait amené à faire une expérience de l'histoire – une actualisation de l'histoire – au présent de l'échange littéraire. On pourrait alors parler, à la suite d'E. Bouju, d'une « nouvelle forme d'engagement littéraire » qui consisterait à déplacer les « enjeux historiques du passé au temps de l'écriture, de la lecture et de la réception<sup>2300</sup> ».

Cette première distinction débouche logiquement sur la deuxième, en vertu de laquelle l'acte de lecture provoque chez le lecteur une réflexion *pour* l'engagement dans le premier cas et *sur* l'engagement dans le second. S'il s'agit pour les romanciers d'après-guerre de plonger le lecteur dans une situation qui lui fasse ressentir la nécessité d'un engagement, d'abord dans le texte, puis dans le monde, il s'agit en revanche dans les récits contemporains de donner au lecteur l'occasion de réfléchir sur ce que fut l'engagement (politique mais aussi littéraire), devenu objet de mémoire. L'engagement, horizon du texte pour le premier *corpus*, devient l'objet même de la configuration dans les récits du second. La démarche de Rolin semble à cet égard emblématique de ce mouvement de retour sur l'engagement qui passe par la littérature, au sens où celle-ci devient non seulement l'espace d'une mémoire qu'il s'agit de préserver contre l'oubli ou la falsification, mais encore le lieu où s'effectue son « recyclage », c'est-à-dire à la fois sa reformulation et sa réintroduction dans l'espace public. C'est bien ce que suggère l'écrivain lui-même, quand on lui demande comment et pourquoi le geste poétique a pris la relève du geste politique :

---

<sup>2300</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op.cit.*, p. 110.

Pratiquement, c'est pour réfléchir à tout ça – à l'engagement révolutionnaire, à la grandeur humaine qu'il supposait, et qu'il lui arrivait de libérer, et en même temps, à la dégradation qu'il entraînait – que je me suis mis, très lentement, et comme à tâtons, à écrire. C'est pour démêler, débrouiller un peu ces choses emmêlées, embrouillées. Ça a donné mon premier livre : *Phénomène futur* (curieusement, *Tigre en papier*, qui vient de paraître, revient aussi – très différemment – sur cette époque, sur ces questions : ainsi j'ai bouclé la boucle, peut-être cela veut-il dire que je peux crever maintenant...). En tout cas, c'est toujours pour ça (entre autres raisons plus ou moins obscures) que j'écris : pour essayer de démêler une pelote, une « perruque » comme on dit à la pêche. Pour réfléchir de biais, pour ainsi dire. Pour aller un peu moins « à l'aveuglette ». Donc, et pour répondre à votre question, le « passage » s'est effectué comme ça : écrire, écrire un roman, s'est d'abord imposé comme le moyen de réfléchir à l'expérience de la radicalité politique, d'autant qu'il y avait, au sein même de cette expérience, des forces – l'inquiétude secrète, le désir « épique » – qui pouvaient se reconvertir, si j'ose dire, dans le champ littéraire. Et cela étant dit, je veux tout de même ajouter que ce n'est pas du tout la même chose, écrire (ou peindre, etc.) et faire la Révolution...<sup>2301</sup>

*Tigre en papier* recyclerait donc dans le champ du littéraire des forces venues de l'expérience de la radicalité politique et il convient de souligner que ce que Rolin nomme une « reconversion » n'est pas une transposition pure et simple, en vertu de laquelle écrire reviendrait à « faire la Révolution » : l'homologie qui fondait le rapport des avant-gardes au politique n'est plus de mise, pas plus que la relation fonctionnelle introduite par les partisans de la littérature engagée (écrire *pour* inciter le lecteur à faire la Révolution). Le roman apparaît ici comme un instrument d'éclaircissement, le moyen d'accomplir un retour sur sa vie qui devient, par-là même, « vie examinée », offerte au jugement du lecteur.

Enfin, face au roman engagé qui induit une lecture référentielle de l'histoire-*praxis* ouvrant à une action du lecteur dans le monde réel, on pourrait définir nos récits du second *corpus* comme des textes qui sollicitent une lecture narrative de l'histoire, c'est-à-dire qui tendent à faire de l'histoire un texte. Si certains des récits étudiés cherchent à retrouver le « texte perdu de l'histoire pour le produire sur la scène publique<sup>2302</sup> », d'autres, à l'instar des romans volodiniens, le réécrivent, allant jusqu'à inventer une histoire que viendraient garantir des archives fictionnelles (*Lisbonne, dernière marge*). Mais cette conception de l'histoire comme texte ne signifie pas pour autant un renoncement à l'action : recevoir un texte – et l'on a vu à quel point les œuvres insistaient sur le geste de délégation de la parole, qui passe du témoin visuel, qui a vécu ce qu'il raconte, au témoin auditif, qui hérite du récit de ce dernier –

---

<sup>2301</sup> O. Rolin / Y. Charvet, « Cette tauromachie avec les mots... », art. cit., p. 7.

<sup>2302</sup> E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 157.

c'est aussi assumer la responsabilité de sa transmission, se voir attribué le rôle de passeur, au présent de la lecture, entre le passé et l'avenir. C'est donc un récepteur actif, critique, questionnant l'histoire que refigurent nos textes.

La mise au jour de ces deux régimes de lecture de l'histoire constituerait en quelque sorte le pendant, au niveau du pôle esthétique, de la reformulation des régimes d'historicité que nous avons relevée au niveau du pôle artistique. Le glissement de la refiguration de l'histoire comme espace d'action à l'histoire comme texte témoignerait autant du passage du régime moderne au régime présentiste que de la mise en question de ces deux régimes : le sens de l'histoire procède d'un acte de volonté, d'un choix qui relève davantage du « pari » sur l'avenir que d'une confiance totale dans le cours progressiste de l'histoire humaine dans les romans du premier *corpus*, tandis que l'attention au texte perdu du passé se double, dans les récits contemporains, d'une volonté farouche de ne pas archiver l'histoire, c'est-à-dire de ne pas considérer le passé sous l'angle de l'achevé, de l'inchangeable, du révolu. Rouvrir le passé, raviver en lui des potentialités inaccomplies, empêchées, voire massacrées, ouvre l'horizon d'un engagement nouveau pour la génération des héritiers. Elle pourrait même constituer le seul moyen de transformer en action ce qui apparaît en premier lieu comme simple réception, de résister à l'effet paralysant d'un présentisme qui confond passé, présent, futur dans un même immobilisme, et finalement de donner sens à la belle formule de P. Ricœur selon laquelle « être affecté [par le passé] est aussi une catégorie du faire<sup>2303</sup> ».

---

<sup>2303</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté, op.cit.*, p. 374.



# Conclusion

Les pages que l'on vient de lire peuvent être comprises comme la tentative de répondre à deux questions. La première concerne le roman engagé d'après-guerre : se confond-il avec le roman à thèse, caractérisé par une écriture essentiellement démonstrative, et le roman idéologique, davantage préoccupé du contenu que de la forme ? La deuxième interrogation concerne la littérature contemporaine : si le procès de la *littérature engagée* telle qu'elle s'est pratiquée et pensée dans l'après-guerre a été fait depuis plusieurs décennies, qu'en est-il de la notion *d'engagement littéraire* ?

Il s'est donc agi de mener une réflexion à la fois diachronique et synchronique, susceptible de saisir la littérature engagée et un certain pan de la littérature contemporaine comme deux objets d'étude distincts et de mettre au jour ce qui pouvait apparaître comme une permanence de la notion d'engagement. Cette permanence, avançons-nous dès l'introduction, est à chercher dans la façon dont la littérature s'empare de l'histoire, entendue comme suite d'événements avérés et comme concept exprimant un certain ordre du temps, une façon de concevoir le lien qui unit l'homme, mais aussi la collectivité à laquelle il appartient, aux catégories du passé, du présent, de l'avenir. S'engager, ce serait, pour l'écrivain, à la fois se confronter à l'histoire comme somme d'expériences et à la lecture qui en est faite en termes d'articulation des trois catégories du temps, au régime d'historicité qui lui confère une grille d'appréhension et d'interprétation. Cette confrontation aurait pour théâtre le texte lui-même, où se déploie le geste de l'écriture de l'histoire : nous avons ainsi accordé une place centrale à la « transcription » de l'histoire, entendue, selon la perspective développée par E. Bouju, comme *réplique* de la littérature à l'histoire et, ajoutons-nous, plus particulièrement au régime d'historicité. Dans la façon dont les auteurs effectuent le récit des événements historiques, s'expose et se révèle la tentative de prendre en charge, ou plutôt de prendre, d'assumer, la charge, le poids, de l'histoire elle-même.

Encore fallait-il démontrer que les œuvres de notre *corpus* transcrivaient bien, d'une façon ou d'une autre, ce rapport à l'histoire en quoi consiste leur engagement. C'est ce que nous avons tenté d'accomplir dans les deux premières parties de cette étude, en proposant une définition des textes comme formes-sens, étroitement liée à la conception de l'histoire comme

*praxis*<sup>2304</sup> pour les romans d'après-guerre et de l'histoire comme héritage pour les récits contemporains.

Relier la littérature engagée à la notion de l'histoire-*praxis* n'était pas une ambition très audacieuse : le contexte idéologique et politique d'une époque tournée vers la reconstruction, vers l'aspiration à une société meilleure dans laquelle prendrait place un homme nouveau, est suffisamment connu pour autoriser ce type d'analyse. Plus délicate à démontrer, en revanche, a été l'hypothèse selon laquelle cette représentation de l'histoire constitue le critère déterminant de la littérature engagée, au détriment d'autres facteurs, thématiques et formels : l'engagement au service d'une cause politique et/ou idéologique, le caractère assertif et démonstratif d'une écriture qui cherche à légitimer l'engagement de l'auteur et à l'imposer au lecteur. Plus précisément, nous avons montré que le premier aspect ne pouvait constituer ni un facteur exclusif, ni une condition *sine qua non* de la littérature engagée : les œuvres du premier *corpus* donnent à lire un engagement d'ordre moral et existentiel, qui ne saurait se réduire à une prise de position idéologique et politique. Le second aspect, en revanche (la dimension assertive et démonstrative du roman engagé), a fait l'objet non pas d'une simple relativisation, mais d'une véritable réfutation. En ce sens, notre intention est bien de participer, dans les limites qui sont les nôtres, à une sorte de mouvement de « réhabilitation » de la littérature engagée inauguré ces dernières années par certains chercheurs, en mettant l'accent sur son caractère spécifiquement littéraire et sa dimension réflexive : les écrivains engagés d'après-guerre n'ignoraient pas les paradoxes intrinsèques à la notion d'engagement et ont précisément construit leurs œuvres à partir de ceux-ci.

Dans le premier volet de cette étude, nous avons donc cherché à détacher le roman engagé de ces deux présupposés thématique et formel, en proposant d'abord de distinguer clairement le roman engagé d'après-guerre du roman à thèse tel que le définit S. R. Suleiman. Nous avons observé que si les textes du premier *corpus* présentaient de nombreux traits propres à ce genre, l'ensemble ne correspondait pas parfaitement au modèle, soit parce que l'application de chacun de ses principes n'était pas rigoureuse, soit parce qu'il manquait

---

<sup>2304</sup> Rappelons que nous avons donné à ce terme à trois significations : la *praxis* est d'abord action ; elle possède également une connotation marxiste, qui nous a amenée à voir dans le matérialisme historique la philosophie de l'histoire à l'égard de laquelle les écrivains engagés prennent position ; enfin, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre associe la *praxis* à l'« action dans l'histoire et sur l'histoire ». L'expression d'histoire-*praxis* renvoie donc ici à trois éléments : l'histoire est factible, en ce qu'elle relève de l'agir humain ; l'histoire est orientée vers un avenir meilleur ; faite par les hommes, l'histoire non seulement constitue l'horizon indépassable de leur action mais encore leur donne un sens.

toujours un élément, ce qui menaçait la cohérence du système. Si la structure antagonique et la structure d'apprentissage, caractéristiques du roman à thèse, sont bien convoquées dans nos textes, elles ne sont jamais sans failles. Quant à la simplification et l'agrandissement mythique de l'histoire, qui constituent un autre trait commun au roman à thèse et aux récits du premier *corpus*, ils ne produisent pas du tout le même effet : s'ils confirment l'univocité du propos dans le roman à thèse, ils la remettent au contraire en question dans les romans engagés. De fait, ceux-ci mettent tous en scène le dilemme de personnages qui s'interrogent sur la direction à prendre, le choix à faire, bref, sur la légitimité et la validité d'un engagement. Plus précisément, nous avons relevé qu'aucun « supersystème idéologique », garant du sens et de l'univocité de celui-ci, ne pouvait être observé dans nos textes. Ce n'est pas une voix faisant autorité qui assume la narration, mais au contraire une voix déchirée, préoccupée de « faire sentir » sans « dire ». Une tension est ainsi inscrite au cœur du roman engagé, qui expose, tant sur le plan de la diégèse que sur le plan de la narration, le déchirement de l'écrivain engagé qui cherche à concilier désir de *servir* une cause et refus d'*asservir* la littérature à celle-ci. L'écrivain engagé oscille, pour reprendre les termes de B. Denis, entre une conception de la littérature comme « culture » (c'est-à-dire comme un « objet d'échange », qui « vise la transmission [et a] pour fonction de rassembler en propageant ») et une conception de la littérature comme « création » (« ce qui singularise et ce qui distingue [...], en somme ce qui sépare<sup>2305</sup> »). Nous avons vu en Vittorini la figure emblématique de ce déchirement, lui qui, tout au long de sa querelle avec Togliatti, n'aura cessé de défendre à la fois l'utilité de la littérature et son caractère « séparé », la fonction civile de la littérature comme culture et l'autonomie de la création artistique.

L'irréductibilité du roman engagé au roman à thèse sur le plan formel est étroitement liée à l'irréductibilité du roman engagé au roman politique ou idéologique, ce qui constituait le second présupposé à questionner : en nous appuyant sur les critiques de N. Wolf formulées à l'encontre de l'approche strictement formaliste de S. R. Suleiman, nous avons proposé de rapprocher le roman à thèse du roman idéologique, c'est-à-dire du roman dont l'idéologie même suscite une écriture autoritaire. Or le roman engagé ne défend pas plus une idéologie autoritaire qu'il ne met en scène, sur le plan formel, une autorité fictive. Non seulement la

---

<sup>2305</sup> B. Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », art. cit., p. 116-117. Notons cependant que B. Denis associe la conception de la littérature comme culture à l'engagement et celle de la littérature comme création au « contre-engagement », ce qui ne correspond pas exactement à notre proposition : dans notre perspective, l'écrivain engagé est, précisément, partagé entre les deux acceptions de la littérature comme « culture » et « création ».

dimension politique et idéologique n'est pas toujours présente dans nos romans (c'est le cas dans *La Peste* et *Le Sursis*) mais encore, quand elle l'est (dans les romans italiens), elle constitue précisément l'objet des questionnements du narrateur et des personnages.

Cette différence s'explique sans doute par le fait que les écrivains italiens du *corpus*, contrairement aux auteurs français, étaient tous membres du parti communiste : l'engagement italien d'après-guerre est de fait très politisé, pour des raisons historiques et culturelles que nous avons développées dans le corps de notre travail. Rappelons cependant la raison qui nous a semblée la plus importante, mais aussi, à première vue, la plus paradoxale : longtemps a persisté en Italie, plus longtemps qu'en France en tout cas, la figure, héritée des Lumières et du romantisme, de l'écrivain défenseur des valeurs universelles, qui peut faire d'un parti sa tribune sans pour autant perdre son universalité. Loin de faire obstacle à cette représentation, la politique culturelle du parti communiste italien l'a reconduite, en s'inspirant notamment de la théorie gramscienne de l'intellectuel national-populaire.

En même temps qu'il constitue un caractère de distinction fondamental entre roman engagé et roman à thèse, le déchirement de l'écrivain engagé nous a semblé représenter aussi ce qui relie le plus sûrement la littérature engagée au régime moderne d'historicité : en effet, il résulterait de l'impératif paradoxal d'une « littérature de la *praxis* » qui s'impose dans le champ littéraire de l'après-guerre. Autrement dit, une littérature qui soit action, qui ait une efficacité politique et qui s'intéresse à l'action des hommes dans l'histoire. Il s'agit bien d'un impératif d'époque, déterminé par un certain contexte historique, culturel et idéologique, qui s'inscrirait plus largement dans le cadre du régime moderne d'historicité, caractérisé par l'orientation vers le futur, la croyance dans le progrès et la conception de l'histoire comme processus autonome, théâtre de l'action humaine.

Cette définition de la littérature engagée comme forme-sens, fondée sur l'articulation particulière entre modèle esthétique et impératif d'une littérature de la *praxis* qui donne lieu à une tension représentée dans les textes mêmes, a constitué le point de départ de notre réflexion sur l'engagement. À partir de là, en effet, plusieurs questions pouvaient se poser : qu'advient-il de la notion d'engagement dès lors que cet impératif perd de sa force et se voit même violemment contesté dans les années formalistes et structurales ? Le procès fait à la littérature engagée se confond-il avec celui de l'engagement littéraire ? Il nous a semblé que non. Sans doute, un glissement important de la notion d'engagement s'est-il opéré de Sartre aux Nouveaux Romanciers, de Vittorini à la « neoavanguardia », et que l'on pourrait résumer

par cette phrase de Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* : « la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire<sup>2306</sup> ». Nous avons cependant montré que l'on aurait tort d'interpréter ce glissement en termes uniquement sémantiques, en parlant du déplacement de la notion d'un engagement *de* la littérature dans le débat sociopolitique à un engagement *dans* la littérature : de fait, nous avons vu que c'est précisément la question de l'engagement *dans* la littérature qui était à l'origine du déchirement de l'écrivain engagé et que les préoccupations formelles des écrivains et théoriciens des années 1960 et 1970 n'excluaient guère la volonté d'agir, même de façon indirecte, dans la société. Nous avons ainsi souligné le caractère délibérément subversif, révolutionnaire, que ces derniers attribuaient à l'acte d'écrire.

Ce qui change alors d'une époque à l'autre, plus que le lieu de l'engagement – qui reste le texte littéraire – ce sont ses modalités, sa visée et sa temporalité : le refus de voir dans le langage un simple instrument de communication conduit les formalistes à mettre en valeur sa force questionnante, susceptible d'ébranler les discours et les représentations qui fondent une société. Dès lors, la révolution ne se pense plus uniquement comme un effet engendré par le texte, dans le monde réel et dans l'avenir, mais comme une réalité effective, qui a lieu au moment même de l'écriture. Il nous paraît donc plus juste de dire que l'écrivain d'après-guerre, qui s'engageait dans et par la littérature en vue d'une révolution sociale et politique à venir dans le temps historique, cède la place à l'écrivain qui effectue cette révolution dans le temps et l'espace de la littérature.

Mais quels que soient le temps et le lieu de cette révolution, celle-ci constitue toujours l'horizon indépassable de la littérature : en ce sens, il nous a semblé légitime d'envisager la littérature formaliste comme une sorte de miroir inversé de la littérature engagée. Si elle prend en effet le contre-pied des présupposés fondamentaux de l'œuvre engagée (l'ouverture thématique aux réalités sociales, politiques et idéologiques, la conception du langage comme communication et de l'écriture comme expression), elle ne remet pas pour autant en cause sa visée première, qui est aussi un acte de foi dans le pouvoir de la littérature : la capacité de celle-ci à intervenir dans la sphère sociale. En outre, la littérature formaliste partage avec la littérature engagée un certain ordre du temps, orienté vers un avenir qu'elle anticipe au présent même de l'écriture.

---

<sup>2306</sup> R. Barthes, « L'écriture et la parole », *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit. [p. 62-64], p. 64.

Cette brève incursion dans la période qui sépare nos deux *corpus*, qui mériterait assurément un approfondissement que nous n'avons pu effectuer dans le cadre de ce travail, nous aura permis de mieux cerner les enjeux d'une réflexion concernant la notion d'engagement littéraire à l'heure actuelle : en effet, elle nous aura autorisé à déplacer le moment de crise majeure de la notion de l'engagement littéraire vers les années 1980, en le mettant en relation avec la remise en cause profonde du régime d'historicité commun à ce que nous avons appelé, à la suite de B. Denis, l'engagement et le « contre-engagement ». S'il nous a semblé utile de clarifier les enjeux du débat portant sur la notion de postmodernité en France et en Italie, c'était pour mieux montrer en quoi cette remise en cause s'inscrivait dans le mouvement plus vaste d'un questionnement sur la fin de la modernité et comment, en même temps, elle ne pouvait s'enfermer dans la pensée de la fin qui sous-tend un certain discours postmoderne. Plus pertinent nous a paru le propos de nombreux penseurs (philosophes et historiens pour la plupart) qui réfutent ce type de discours en proposant d'envisager la crise des idéologies, et la crise de l'avenir qui lui est indissociable, non pas sous l'angle de la fin, mais d'une reformulation en termes d'héritage, de mémoire, de dette.

F. Hartog propose ainsi une alternative au discours postmoderne de la fin qui nous a paru particulièrement pertinente : la fin du régime moderne d'historicité ne signifierait pas la mort de l'histoire, mais la reconfiguration de l'articulation entre passé, présent et futur selon une perspective qu'il baptise du nom de « présentisme ». Les œuvres du second *corpus*, de fait, ont pour première caractéristique commune de mettre en scène l'héritage de multiples façons, à travers la figure de fils à la recherche d'un passé que les pères refoulent, de fils en révolte contre les pères, ou au contraire à travers la figure d'un père qui voit son héritage trahi. Dans tous les cas, le passé est perçu comme omniprésent, hantant ces textes que nous avons appelés des « récits de fantômes ».

Il s'est ensuite agi de confronter notre hypothèse selon laquelle les deux *corpus* articulaient une certaine forme esthétique à une représentation de l'histoire analysable en termes de régime d'historicité moderne et présentiste, à l'épreuve des textes eux-mêmes : dans quelle mesure la transcription de l'histoire rend-elle compte du rapport qu'une époque entretient avec le temps ? Et quel sens attribuer à la relation entre littérature et régime d'historicité sans tomber dans le piège d'une conception analogisante de la littérature comme reflet d'une époque ?

La troisième partie de notre étude avait pour but d'apporter des réponses à ces questions : nous avons vu que l'histoire était principalement représentée par les auteurs engagés d'après-guerre comme une expérience existentielle, dont il s'agissait d'exprimer les répercussions sur l'individu et la collectivité. Confrontés au cyclone de l'histoire, les personnages des romans engagés découvrent leur propre historicité, renouvellent leur conception du temps, du monde, et du rapport qu'ils entretiennent avec ceux-ci. Cette révélation de l'histoire se traduit, avons-nous avancé, par le rôle majeur attribué, sur le plan de l'intrigue, à la temporalité de l'histoire, qui régule l'action et le parcours des personnages en même temps qu'elle donne son rythme au récit.

Mais on ne saurait pour autant en déduire une simple indexation du temps du récit au temps de l'histoire qui correspond au temps progressif et cumulatif, orienté vers l'avenir, du régime moderne d'historicité. La tension, mise au jour dans la première partie, entre désir de s'engager dans la sphère sociopolitique et souci de préserver l'autonomie de la littérature semble trouver un écho dans la façon même dont les écrivains résistent au temps de l'histoire, en introduisant d'autres paradigmes temporels : le temps du mythe, de l'amour, de la tradition... Nous avons donc conclu de cette étude consacrée à la transcription de l'histoire une preuve supplémentaire du caractère problématique de la littérature engagée : l'écrivain engagé fait de la conception moderne de l'histoire non pas le présupposé de son engagement mais son objet même, tout comme l'engagement idéologique et politique, quand il était présent, constituait moins un postulat que l'enjeu de l'engagement.

C'est donc en termes de confrontation, et non de reflet, qu'il faut comprendre la relation entre littérature engagée et régime moderne d'historicité : tout se passe comme si le roman engagé ne mettait en scène ce dernier que pour mieux le questionner et faire de l'adhésion à celui-ci un choix dont il s'agit de souligner le prix.

De la même façon, l'étude de la transcription de l'histoire à laquelle se livrent les récits contemporains a abouti à la conclusion que la littérature questionne bien plus le régime d'historicité – en l'occurrence le présentisme – qu'elle ne le calque. Sans doute, l'écriture de l'histoire à l'œuvre dans ces textes, qui passe par la collection, la remontée ou le ressassement des traces, matérielles, mnésiques et affectives, correspond-elle bien à la conception présentiste de l'histoire comme héritage. Paradoxalement perçue comme ce dont nous sommes séparés et ce qui hante notre présent, l'histoire n'apparaît dans ces récits que sur le mode d'une présence-absence qui, si elle dicte l'adoption de certains paradigmes formels récurrents (l'enquête, de la remémoration), semble aussi en programmer la défiguration : les



enquêtes n'aboutissent pas, la remémoration est incomplète et se voit remplacée, souvent, par l'invention ou la fabulation. Mais si les récits du second *corpus* accordent bien une place centrale aux notions de mémoire, de dette et d'héritage, nous avons aussi indiqué qu'ils soumettaient tout particulièrement le devoir de mémoire à une reformulation, voire à une contestation de son usage dans la société civile. Les œuvres du second *corpus* élargissent l'impératif de ne pas oublier, qui s'applique le plus souvent à la Seconde Guerre mondiale et aux victimes de la Shoah, à d'autres événements majeurs du siècle (l'antifascisme, le projet révolutionnaire) et dénoncent les limites du « culte de la mémoire » : le risque d'un brouillage des frontières entre victimes et bourreaux, d'un figement des disparus dans le statut de victimes, de la prétention à rendre compte de la totalité du passé par le travail d'enquête et de remémoration.

Dans ce double geste d'appropriation et de reformulation des régimes d'historicité que constitue la transcription de l'histoire, deux formes d'engagement se donnent ainsi à lire : d'une part, la littérature engagée, qui articule l'écriture de l'histoire-*praxis* à une interrogation de la validité du régime moderne ; d'autre part, ce que nous avons appelé l'« engagement présentiste », qui repose sur une mise en mots, qui est aussi une mise en question, de l'histoire-héritage. Le terme de geste est important, en ce qu'il renvoie à un élément essentiel de la notion d'engagement, sa dimension publique et ostentatoire. Comme le rappelle A. Makowiak, « l'engagement se dit, et c'est en se disant qu'il existe : il se signe, se déclare, se formalise dans une parole ». En ce sens, il est toujours un « faire savoir » : non seulement un savoir en train de se faire, mais aussi « un savoir d'emblée d'adressé à autrui<sup>2307</sup> ». Or ce passage d'une parole privée, énoncée par un sujet, à une parole intersubjective qui s'adresse à autrui, nos deux *corpus* le donnent à voir de façon forte et en même temps différenciée. C'est ce que nous avons voulu montrer dans le dernier volet de cette étude.

Il nous a paru indispensable de conclure ce travail par une analyse du lecteur, partenaire essentiel de l'écrivain qui s'engage dans la mesure où ce dernier ne se contente pas de mettre sa personne et sa vision du monde en gage, mais cherche aussi à engager le lecteur : d'où la nécessité d'associer à une analyse rhétorique qui porte sur ce que W. Iser nomme le

---

<sup>2307</sup> A. Makowiak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », art. cit., p. 24.

« pôle artistique » de l'œuvre, une analyse pragmatique qui, envisageant le caractère performatif du texte engagé, s'intéresse au « pôle esthétique » de celle-ci.

Nous avons vu que les romans d'après-guerre tendaient à impliquer le lecteur dans une situation d'engagement analogue à celle des personnages. Jouant principalement de l'identification du premier aux seconds par une sollicitation intense de ce que V. Jouve nomme le « lisant », multipliant en outre les adresses, implicites ou explicites, à un destinataire contemporain qui a vécu les événements évoqués, ces textes visent à conduire le lecteur à effectuer un choix qui donnerait sens au récit. Mais nous avons aussi vu que cette implication du lecteur dans le texte ne constituait pas le dernier mot de l'action engageante des œuvres du premier *corpus* : bien au contraire, elle constitue, pour le lecteur, une sorte d'essai, au sens d'expérience et de tentative, de l'engagement qui doit s'effectuer dans le monde réel. En ce sens, le roman engagé est un genre qui se pense autant en dedans (en tant que genre réflexif) qu'en dehors de lui-même, projeté vers le hors-texte dont il attend les réalisations de ce qu'il aura semé, au cours de la lecture, dans l'esprit du lecteur. C'est dans cette perspective que nous avons défini l'exemplarité du roman engagé : une exemplarité qui fait du monde réel le prolongement du monde écrit, mais qui, contrairement à ce qui advient dans le roman à thèse, consiste moins en un contenu déterminé qu'en un geste, celui de l'engagement lui-même. Aucune « règle d'action » n'est transmise au lecteur, si ce n'est celle de se choisir dans son époque comme il a choisi de donner un sens au récit qu'il vient de lire.

Les récits contemporains, eux, s'appliquent à organiser la déroute du lecteur, en le confrontant à l'opacité d'un texte, celui de l'histoire que cherchent à déchiffrer ou à recomposer les personnages. Trois éléments nous ont semblé importants à retenir : d'abord, la mise en abyme du geste de transmission de l'auteur au lecteur, par le biais d'un dialogue entre un témoin du passé et un interlocuteur chargé de recueillir ses propos, et/ou d'un système d'adresse au lecteur. Comme si dire l'histoire ne pouvait être qu'un « dire à » quelqu'un, dans un geste de délégation qui est aussi un partage de responsabilité, le lecteur étant appelé en quelque sorte à témoigner pour le témoin. Ensuite, l'engagement du lecteur passe par une sollicitation particulièrement active de ce que V. Jouve nomme le « lu », et qui renvoie à l'idée, développée dans la troisième partie de ce travail, de l'histoire comme trace affective : c'est moins à la mémoire personnelle et consciente que font appel les récits contemporains qu'à la mémoire collective, refoulée ou blessée, du lecteur qui n'a pas forcément vécu ce dont il est question. Enfin, il nous a semblé que, contrairement à ce qui advient dans le roman engagé d'après-guerre, l'implication du lecteur se joue essentiellement dans le temps et dans

l'espace du texte : confronté, au sein d'une même œuvre, à plusieurs discours sur l'histoire, souvent contrastés et en conflit les uns avec les autres, le lecteur fait dans le présent de la lecture l'expérience d'une histoire susceptible de donner lieu à des interprétations et des réécritures multiples. Il est dès lors appelé à exercer une fonction d'arbitre à l'égard de celles-ci, c'est-à-dire à déployer sa faculté de jugement. Sa responsabilité ne consiste donc pas seulement à assumer l'héritage de l'histoire et à poursuivre la chaîne du témoignage, mais à accompagner ce geste d'une double réflexion critique qui est aussi une évaluation morale : à l'égard de l'objet transcrit, puisque l'on assiste à une mise en procès des pages les plus sombres de notre histoire, mais aussi à l'égard de la transcription elle-même, qui peut donner lieu à toutes les déformations, omissions ou manipulations possibles.

À la lecture référentielle de l'histoire, proposée par les romans engagés d'après-guerre qui postulent un lien d'équivalence entre engagement du lecteur dans le monde écrit et engagement dans le monde non-écrit, ferait ainsi pendant une lecture narrative de l'histoire, qui tendrait à représenter celle-ci comme un texte, qu'il s'agit de retrouver, de déchiffrer, d'interpréter ou même de réécrire. Si l'accent est mis dans les œuvres du second *corpus* sur l'histoire comme héritage, on ne saurait en conclure que l'engagement contemporain se limite à un exercice passif de réception de la part de l'écrivain et du lecteur : faire de l'histoire un texte à déchiffrer ou à interpréter, c'est lui offrir un avenir, l'envisager non pas comme un document archivé, clos sur lui-même, mais comme un « palimpseste en devenir<sup>2308</sup> », transfiguré par l'écrivain qui la transcrit et refiguré par le lecteur qui se l'approprie. C'est bien, en dernière instance, un geste de résistance à l'égard de tout discours prétendant à un figement du mouvement de l'histoire dans l'ordre du monde tel qu'il existe aujourd'hui ou à une représentation pétrifiante du passé, qu'effectuent les auteurs contemporains.

Il apparaît donc, au terme de ce parcours, que les deux questions qui avaient inauguré notre recherche sont étroitement liées. Dans la mesure où la littérature engagée d'après-guerre est une forme problématique et non pas assertive, qui fait de la question même du rapport entre ouverture de la littérature à la sphère sociale et spécificité du discours romanesque son enjeu majeur, elle oriente la notion d'engagement dans un sens qui nous semble encore valable et avéré aujourd'hui dans les textes du second *corpus* : celui d'une confrontation avec

---

<sup>2308</sup> E. Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », art. cit.

l'histoire, ou plus exactement avec un régime d'historicité donné, et qui trouve à se déployer dans l'opération de transcription.

C'est pourquoi, à la seconde question qui ouvrirait ces pages – peut-on parler d'engagement littéraire aujourd'hui ? – nous répondons qu'il est convenu bien de conserver le terme d'engagement : « un beau mot encore tout neuf » si, comme le suggère J. Derrida, « on le tir[e] peut-être un peu ailleurs : tourné du côté où nous nous trouvons chercher à nous trouver, “nous”, aujourd'hui<sup>2309</sup> ».

Le maintien du terme d'« engagement » nous paraît d'autant plus légitime que les écrivains contemporains, loin de s'abandonner à une quelconque mélancolie fin-de-siècle, font de cette position terminale une véritable posture, qui devient le point de départ de leur engagement. Celui-ci n'est plus tourné vers la réalisation d'un avenir meilleur, mais vers la juste transmission du passé, sans laquelle aucun avenir, bon ou mauvais, n'est concevable. Si le rapport au temps est inversé, si les notions mêmes de passé, présent et futur ont vu leur signification et surtout les modalités de leur articulation profondément bouleversées depuis 1945, c'est bien dans ce rapport au temps que réside une permanence de l'engagement. En outre, le terme d'engagement semble particulièrement approprié pour rendre compte de cet exercice partagé de responsabilité qui caractérise les œuvres du second *corpus* : la confrontation avec l'histoire que l'écrivain instaure dans le geste même de la transcrire n'a de sens que si elle s'accomplit aux yeux d'un témoin, le lecteur, qui la reconnaît comme engagement, l'autentifie en tant que telle et l'assume à son tour dans l'expérience de lecture.

On voit bien ce que l'engagement contemporain doit à l'engagement sartrien et au contre-engagement. Il hérite du premier l'ouverture thématique à l'histoire, au social, au politique et, plus généralement la conception d'une littérature transitive. De l'engagement formaliste, il retient la tendance à voir dans la forme le lieu où s'exercent conjointement la responsabilité de l'écrivain et du lecteur. Mais on ne saurait en déduire que l'engagement contemporain consiste en un juste milieu, une sorte de mélange entre engagement *par* la littérature et engagement *dans* la littérature : si c'est bien d'un engagement dans la littérature qu'il s'agit, cet engagement dans la forme s'articule à un ordre du temps qui n'est plus celui du régime moderne. D'où la nécessité, pour nous, d'accoler au terme d'« engagement »

---

<sup>2309</sup> J. Derrida, « *Il courait mort* : salut, salut », art. cit., p. 40.

l'épithète « présentiste », qui signale l'articulation de l'engagement au régime d'historicité actuel. Cependant, cette expression ne vaut, comme nous l'avons signalé à la fin de la troisième partie de ce travail, qu'à condition de comprendre le terme d'engagement comme ce qui questionne le présentisme et le reformule : de la même façon que le présentisme attribue un sens inédit à la notion d'engagement, celle-ci remodèle le présentisme. Dans cette perspective, la notion d'« engagement présentiste » semble particulièrement à même de conférer à la période contemporaine une visibilité d'époque. Sans prétendre faire de l'engagement une notion qui rendrait compte de la totalité des aspects de la littérature contemporaine, nous pensons qu'elle permet de fournir une grille de lecture suffisamment ouverte et précise pour accueillir certaines de ses lignes de force majeures.

Sans doute, l'hypothèse d'une modélisation réciproque entre engagement littéraire et régime d'historicité mériterait-elle d'être mise à l'épreuve d'autres textes et d'autres périodes. D'autres textes d'abord : en ce qui concerne la période d'après-guerre, on pourrait se demander si la définition du roman engagé comme forme du déchirement et de l'exposition de la tension de l'écrivain s'applique à d'autres aires culturelles. Si nous avons souligné au cours de ce travail l'importance du rôle joué par les facteurs sociaux, politiques et culturels dans l'élaboration de la figure de l'intellectuel et de l'écrivain, ne peut-on penser que, ceux-ci différant d'un pays à l'autre, c'est la figure même de l'écrivain engagé, et donc des tensions qui le traverse, qui change ? Trouverait-on la trace de ce déchirement dans la littérature anglaise, allemande, espagnole ou dans les romans des écrivains de l'ex-bloc soviétique ? Autrement dit, l'idée d'un régime d'historicité qui serait commun aux sociétés occidentales suffit-elle à rendre compte des spécificités nationales qui informent le rapport de l'écrivain au champ politique et social et les pratiques littéraires ?

En ce qui concerne la littérature contemporaine, il serait sans doute intéressant de voir si d'autres récits que ceux retenus dans cette étude sont susceptibles de manifester un engagement présentiste. Nous pensons notamment aux textes qui ne traitent pas du passé mais du présent et qui semblent eux aussi témoigner d'une saisie spécifiquement contemporaine du temps et de l'histoire en train de se faire : c'est le cas, entre autres, des romans dits « sociaux » de F. Bon ou D. Sallenave, des « polars engagés » de J.-P. Manchette ou de D. Daeninckx. Ne peut-on pas envisager que ces romans tournés vers les fractures sociales et

culturelles du présent déploient eux aussi une écriture du temps susceptible de réfléchir, à tous les sens du terme, le régime d'historicité actuel ?

En outre, si notre conception de l'engagement comme notion essentiellement temporelle nous incite à penser qu'il est difficile de penser l'engagement en dehors d'une représentation de l'ordre du temps et de l'histoire, rien n'empêche, théoriquement, d'adhérer à une autre conception du régime d'historicité actuel que celle proposée par F. Hartog sous le nom de « présentisme ».

J.-F. Hamel, par exemple, reprenant l'expression de l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, propose de parler d'une « mémoire du futur », en vertu de laquelle le passé se trouve réactualisé par l'imagination, c'est-à-dire rendu à ses virtualités toujours présentes<sup>2310</sup>. Selon l'auteur de *Revenances de l'Histoire*, la poétique de l'histoire de Volodine s'inscrirait dans ce paradigme, « en ce qu'elle raconte un futur appartenant désormais au passé, mais pénétrant tout de même le présent comme une onde de choc. Le monde communiste du roman *Des anges mineurs*<sup>2311</sup> [...] rend compte, avec une perspicacité rare, de l'avenir des illusions, [...] des rêves inassouvis et des espérances démenties. De tels récits ne racontent pas l'histoire telle qu'elle aurait pu être, sur le modèle des uchronies du XIX<sup>e</sup> siècle, mais décrivent comment le présent s'enracine non seulement dans la réalité de l'histoire passé, mais aussi dans ses utopies et ses échecs, voire dans cette masse informe de l'inaccompli<sup>2312</sup> ». Pour D. Viart aussi l'œuvre de Volodine déplacerait le régime d'historicité en inversant le rapport que F. Hartog postule entre présent et futur, en « interrogeant le présent depuis le futur ». L'œuvre volodinienne évoquerait « non pas un lendemain à faire advenir, mais un lendemain advenu, et de la pire espèce [...]. Les morts et les survivants – ce sont souvent les mêmes – y parlent depuis un avenir actualisé, qui rejette le présent dans l'histoire, une histoire troublée dont la mémoire elle-même est troublée<sup>2313</sup>. » Il n'est pas certain cependant que ce que D. Viart nomme la « téléologie négative<sup>2314</sup> » mise en œuvre dans les textes de Volodine contredise le présentisme entendu comme expression d'une « double dette » à l'égard du passé et de l'avenir. L'univers post-exotique n'est-il pas plutôt le signe de l'impossibilité actuelle d'envisager un avenir qui ne soit contaminé par les horreurs du passé ? Son temps n'est-il pas celui, éminemment présentiste, de l'imprescriptibilité des crimes, son univers

---

<sup>2310</sup> C. Fuentes, « La mémoire du futur », *L'Écrit du temps*, n°10, 1985, p. 95, cité dans J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 229.

<sup>2311</sup> A. Volodine, *Des anges mineurs*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 1999.

<sup>2312</sup> J.-F. Hamel, op. cit., p. 229-230.

<sup>2313</sup> D. Viart, « Situer Volodine ? ... », art. cit., p. 40.

<sup>2314</sup> *Ibid.*, note 23, p. 64.

celui du tribunal, où se déroulerait, au futur antérieur, le procès de l'histoire ? En ce sens, on pourrait dire que si l'œuvre volodinienne est étroitement liée à un ordre du temps présentiste, elle en appelle, pour ce qui est des manifestations de ce régime, à une ouverture maximale : ouverture du devoir de mémoire à la fabulation, ouverture du présent à un avenir défiguré par le passé, ouverture de la mémoire nationale à celle de l'humanité du XX<sup>e</sup> siècle.

L'œuvre volodinienne relèverait donc autant d'une lecture présentiste que d'une lecture en termes de « mémoire du futur » et de « téléologie négative » : si l'on ne peut en effet négliger le fait que le futur imaginé par Volodine est informé par le passé, et un passé d'échec, n'oublions pas que la conscience de la défaite des révolutions réelles du passé n'empêche nullement Volodine de reconduire l'utopie révolutionnaire et d'y voir, encore à l'heure actuelle, une façon de résister à l'ordre capitaliste dominant. En ce sens, la mémoire de l'échec ne donne pas seulement lieu, dans la fabulation post-exotique, à une représentation de l'avenir comme ce qui revient, mais aussi à une prise de position, de la part de l'écrivain, qui s'effectue au présent de l'écriture et de la lecture. C'est ce que donne notamment à voir le dernier roman de Volodine, *Songes de Mevlido*, où l'auteur imagine qu'au XXIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque du capitalisme généralisé et du réchauffement climatique, les seuls partisans de la Révolution ne sont rien d'autre que de vieilles femmes « insanes » hurlant à tue-tête des slogans inaudibles. Sans doute interroge-t-il ainsi le présent depuis le futur, en indiquant au lecteur dans quelle direction la société actuelle s'achemine. Mais ce faisant, c'est la responsabilité du lecteur au présent qu'il sollicite et la sienne qu'il met en gage, sous la forme d'une « dette » à l'égard de l'avenir. Un passage de ce livre nous semble rendre compte de la volonté de l'écrivain de résister, au présent, à la fois aux fallacieuses promesses des lendemains qui chantent et aux sirènes du capitalisme triomphant assurant qu'il n'y a plus d'histoire. Dans la tentative désespérée des « insanes » de commettre des attentats contre la lune, on peut lire le geste de l'écrivain qui, sachant le combat perdu d'avance, ne se résout pas à y renoncer, même si ce n'est que pour le raviver dans une forme fantasmée, au sein d'un monde imaginaire, où la lune, que l'on ne cherche plus à décrocher, serait au contraire prise pour cible :

Même les plus décidés d'entre nous désormais flairaient dans toute action la vanité d'agir. Nous savions que l'épuisante modification du climat se poursuivait, que l'été s'élargirait encore, atteindrait douze mois par an et même plus, et que notre vie serait à jamais peuplée d'araignées et de décès et de moments d'inconscience ou de semi-conscience. Nous pressentions qu'il y avait bien peu de chances d'un jour connaître l'aube ou le réveil. Les

attentats contre la lune ne nous apaisaient pas, ils ne contrariaient pas notre tendance à sombrer fous. Mais à nous, qui n'avions plus de ressort, plus de rigueur idéologique, plus d'intelligence et d'espoir, ils donnaient l'impression qu'à l'envers du décor, peut-être, l'existence avait gardé une ébauche de sens<sup>2315</sup>.

Si l'épreuve des textes, d'après-guerre ou contemporains, constitue sans doute un critère efficace pour mesurer la validité de notre hypothèse selon laquelle engagement littéraire et régime d'historicité ne peuvent se penser séparément l'un de l'autre, on pourrait aussi envisager une réflexion qui se situe en amont des deux périodes étudiées et qui poserait alors la question du lien entre régime *ancien* d'historicité et littérature : nul doute que ce seraient alors d'autres rapports entre texte et histoire, transcription et représentation de celle-ci qui se donneraient à lire et, peut-être, d'autres formes d'engagement littéraire qui se proposeraient à l'étude. Les récents ouvrages et colloques consacrés à la notion ont du reste montré que ce que B. Denis nomme la « littérature d'engagement », autrement dit la littérature de combat qui précède l'émergence de la littérature engagée à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, offre des perspectives d'analyses passionnantes<sup>2316</sup>.

Enfin, nous aimerions conclure ce travail par une réflexion d'ordre plus personnel, ce qui, dans le cadre d'un travail de thèse qui « engage » son auteur tout entier, ne nous paraît ni déplacé ni incongru. Travailler sur la notion d'engagement littéraire a été, sans que nous nous en rendions immédiatement compte, une façon de traiter de manière scientifique une question qui se pose à tous ceux qui entreprennent des études de lettres et envisagent de faire de ce qui fut à l'origine une passion – la passion de la lecture, de la littérature – leur métier. Cette question, que l'on hésite presque à énoncer, tant elle est banale et vertigineuse à la fois, n'est rien d'autre que celle-ci : que peut la littérature ? Quel rôle joue-t-elle dans la vie de chacun et, plus largement, dans la vie d'une communauté ? Cette interrogation, on le sait, obsédait Sartre, qui oscilla toute sa vie entre une conception sacralisante de la littérature, qui lui faisait dire que « si la littérature n'est pas tout, elle ne vaut pas une heure de peine<sup>2317</sup> » et une

---

<sup>2315</sup> A. Volodine, *Songes de Mevlido*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 2007, p. 277.

<sup>2316</sup> Nous renvoyons sur ce sujet à J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, chap. 1, « Archéologie de l'engagement », *op. cit.*, p. 13-57.

<sup>2317</sup> J.-P. Sartre, « Les écrivains en personne », entretien avec M. Chapsal [1960], *Situations, IX*. Paris : Gallimard, 1972, p. 15.



radicale remise en question de ses pouvoirs (« Face à un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids<sup>2318</sup> »).

Ce que ce travail aura rendu possible, alors, ce n'est pas, bien sûr, de trancher dans un sens ou dans l'autre une telle interrogation. Plus modestement, il nous aura permis de comprendre que la littérature est peut-être ce qui, nous confrontant à l'Autre – autrui, mais aussi un autre temps, une autre Histoire – nous situe : ce qui nous conduit, ou nous oblige, à prendre position dans le temps, dans l'espace, mais aussi sur le plan éthique. Si la littérature est bien, comme le dit P. Ricoeur, « une expérience de pensée par laquelle nous nous exerçons à habiter des mondes étrangers à nous-mêmes<sup>2319</sup> », si elle est aussi une expérience offerte à la sensibilité nous permettant, comme l'affirme Cora Diamond, de pousser à la limite nos capacités de compréhension, de nous mettre à la place d'autrui<sup>2320</sup>, elle est aussi à l'origine de ce retour sur soi, éclairé par la découverte de l'Autre, par lequel un sujet s'affirme comme tel. Elle conduit ainsi le lecteur, mais aussi l'écrivain, à formuler un « ici, je me tiens !<sup>2321</sup> » : c'est à cet « ici » aux valeurs multiples, à cet « ici » qui exprime à la fois l'étendue et la finitude de la responsabilité humaine, que renverrait la littérature. À ce titre, elle vaut sans doute bien plus qu'une heure de peine.

---

<sup>2318</sup> Cette phrase a été prononcée par Sartre lors d'une interview avec J. Piatier, publiée dans *Le Monde* du 18 avril 1964.

<sup>2319</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, op. cit., p. 447.

<sup>2320</sup> C. Diamond, *L'Esprit réaliste*. Paris : PUF, 2004.

<sup>2321</sup> Nous empruntons cette expression à P. Ricoeur, op. cit., p. 447.

# **Bibliographie**

# Bibliographie primaire

## 1. Œuvres du premier *corpus*

- CALVINO Italo, *Il Sentiero dei nidi di ragno* [1947]. Milano : Mondadori, « Oscar. Opere di Italo Calvino », 2002.
- CALVINO Italo, *Le Sentier des nids d'araignée*. Trad. de l'italien par Roland Stragliati. Paris : 10/18, « Domaine étranger », 2002.
- CAMUS Albert, *La Peste* [1947]. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.
- PRATOLINI Vasco, *Cronache di poveri amanti* [1947]. Milano : Mondadori, « Classici moderni », 1996.
- PRATOLINI Vasco, *Chronique des pauvres amants*. Trad. de l'italien par Gennie Luccioni. Paris : Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel », 1988.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Chemins de la liberté, II. Le Sursis* [1945]. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.
- VITTORINI Elio, *Uomini e no* [1945]. Milano : Mondadori, « Classici moderni », 1990.
- VITTORINI Elio, *Les Hommes et les autres*. Trad. de l'italien par Michel Arnaud. Paris : Gallimard, « L'Étrangère Gallimard », 1992.
- VITTORINI Elio, *Le Opere narrative*. Milano : Mondadori, « I Meridiani », a cura di Maria Corti, 1982, « Note ai testi, *Uomini e no* », p. 1218-1226.

## 2. Œuvres du second *corpus*

- DE LUCA Erri, *Tu, mio* [1998]. Milano : Feltrinelli, « Universale Economica Feltrinelli », 2000.
- DE LUCA Erri, *Tu, mio*. Trad. de l'italien par Danièle Valin. Paris : Payot & Rivages, « Rivages poche / Bibliothèque étrangère », 2000.
- MODIANO Patrick, *Dora Bruder*. Paris : Gallimard, 1996.
- ROLIN Olivier, *Tigre en papier*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 2002.
- VOLODINE Antoine, *Lisbonne, dernière marge*. Paris : Minuit, 1990.
- VOLODINE, Antoine, *Dondog*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 2002.
- TABUCCHI Antonio, *Tristano muore : una vita*. Milano : Feltrinelli, « I narratori », 2004.
- TABUCCHI Antonio, *Tristano meurt : une vie*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 2004.

# Bibliographie secondaire

Loin d'être exhaustive, cette bibliographie secondaire ne mentionne que les titres que nous avons consultés et cités au cours de notre travail.

## 1. Autres écrits des auteurs étudiés

Lorsque l'ouvrage cité est une traduction, nous avons mis entre crochets le titre original et la date de sa première publication.

### 1.1 Ouvrages cités des auteurs du premier *corpus*

#### Italo Calvino

##### Romans

*Le Vicomte pourfendu* [*Il Visconte dimezzato*, 1952]. Trad. de l'italien par Juliette Bertrand. Paris : Albin Michel, 1955.

*Le Baron perché* [*Il Barone rampante*, 1957]. Trad. de l'italien par Juliette Bertrand. Paris : Seuil, 1959.

*Le Chevalier inexistant* [*Il Cavaliere inesistente*, 1959]. Trad. de l'italien par Maurice Javion. Paris : Seuil, 1962.

*Fiabe italiane, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Torino : Einaudi, 1956.

*Contes populaires italiens*. Trad. de l'italien par Nino Franck. Paris : Denoël, 1980.

##### Essais

*Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques, I*. Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel. Paris : Seuil, 2003.

*Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire* [*Lezioni americane : sei proposte per il prossimo millennio*, 1988]. Trad. de l'italien par Yves Hersant. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1989.

##### Articles

« Autoritratto di un artista da giovane », *Mercurio*, suppl. de *La Repubblica*, 11 marzo 1989, p. 11.

## Albert Camus

*Œuvres complètes, I (1931-1944), II (1944-1948)*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Jacqueline Lévi-Valensi, 2006.

### Essais

*Essais*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Roger Quillot et Louis Faucon, 1965.

*L'Homme révolté* [1951]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1985.

*Le Mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde* [1942]. Paris : Gallimard, « NRF Essais », 1990.

### Lettres

« Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste* », 11 janvier 1955, dans Roland Barthes, *Œuvres complètes, I. Livres, textes, entretiens, 1942-1961*. Paris : Seuil, 1993, p. 546-547.

## Vasco Pratolini

### Romans

*Romanzi, I*. Milano : Mondadori, « I Meridiani », a cura di Francesco Paolo Memmo, 1993.

### Articles

« Florence 1947 », *Les Temps Modernes*, n° 23-24, « Spécial Italie », août-septembre 1947, p. 471-487.

## Jean-Paul Sartre

### Romans

*Œuvres romanesques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève Idt et George H. Bauer, 1981.

### Essais

*L'Imaginaire – psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

*Critiques littéraires (Situations, I)* [1947]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1993.

*Qu'est-ce que la littérature ?* [1948]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1985.

*Situations, II* [1948]. Paris : Gallimard, 1964.

*Critique de la Raison dialectique*. Paris : Gallimard, 1960.

*Situations, IV*. Paris : Gallimard, 1964.

*Situations, VI*. Paris : Gallimard, 1964.

*Situations, IX*. Paris : Gallimard, 1972.

### Articles

« La nationalisation de la littérature », *Les Temps Modernes*, n°2, novembre 1945, repris dans *Situations, II*. Paris : Gallimard, 1964, p. 31-53.

« Réponse à Albert Camus », *Les Temps Modernes*, n°82, août 1952, p. 334-353, repris dans *Situations, IV*. Paris : Gallimard, 1964, p. 90-105.

« Les communistes et la paix », *Les Temps Modernes*, n°81, juillet 1952 ; n°84, octobre-novembre 1952 ; n°101, avril 1954, repris dans *Situations, VI*. Paris : Gallimard, 1964, p. 80-384.

## Elio Vittorini

### Romans

*Conversazione in Sicilia* [1941]. Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.

*Conversation en Sicile*. Trad. de l'italien par Michel Arnaud. Paris : Gallimard, « Livre de Poche », 1965.

*Il Garofano rosso* [1948]. Milano : Mondadori, « Oscar Scrittori del Novecento », 1994.

*L'Éillet rouge*. Trad. de l'italien par Michel Arnaud. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1980.

### Articles

« Una nuova cultura », *Il Politecnico*, n°1, 29 septembre 1945, p.1.

« Politica e cultura », *Il Politecnico*, n°31-32, juillet-août 1946, p. 2-6.

« Politica e cultura : lettera a Togliatti », *Il Politecnico*, n°35, janvier-mars 1947, p. 2-5 et p.105-106.

### Journal et lettres :

*Journal en public*. Trad. de l'italien par Louise Servicen. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1961.

*Gli anni del « Politecnico » : Lettere (1945-1951)*, a cura di Carlo Minoia. Milano : Einaudi, 1977.

## 1. 2 Ouvrages cités des auteurs du second corpus

### Erri De Luca

#### Romans

*Une fois, un jour* [*Non ora, non qui*, 1989]. Trad. de l'italien par Danièle Valin. Paris : Lagrasse, Verdier, 1992.

*Acide, arc-en-ciel* [*Aceto, Arcobaleno*, 1993]. Trad. de l'italien par Danièle Valin. Paris : Payot & Rivages, « Rivages poche / Bibliothèque étrangère », 1996.

*Trois chevaux* [*Tre cavalli*, 1999]. Trad. de l'italien par Danièle Valin. Paris : Gallimard, « Folio », 2002.

## Autres écrits

*Un nuage comme tapis* [*Una nuvola come tappeto*, 1991]. Trad. de l'italien par Danièle Valin. Paris : Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 1994.

*En haut à gauche* [*In alto, a sinistra*, 1994], dans *Les coups des sens*. Trad. de l'italien par Danièle Valin. Paris : Rivages, « Littérature étrangère », 1996.

*Alzaia* [*Alzaia*, 1997]. Trad. de l'italien par Danièle Valin. Paris : Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 1998.

DE LUCA Erri et BOLAFFI Angelo, *Come noi fantasmi : lettere sull'anno sessantottesimo del secolo tra due che erano giovani in tempo*. Milano : Passagi Bompiani, 1998.

*Essais de réponse* [*Altre prove di risposta*, 2000]. Trad. de l'italien par Danièle Valin. Paris : Gallimard, « Arcades », 2005.

## Patrick Modiano

### Romans

*La Place de l'Étoile*. Paris : Gallimard, 1968.

*La Ronde de nuit*. Paris : Gallimard, 1969.

*Les Boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard, 1972.

*Livret de famille*. Paris : Gallimard, 1977.

*Rue des boutiques obscures*. Paris : Gallimard, 1978.

*Voyage de noces*. Paris : Gallimard, 1990.

*Fleurs de ruine*. Paris : Le Seuil, 1991.

*Un cirque passe*. Paris : Gallimard, 1992.

*Dora Bruder*. Trad. en anglais par Joanna Kilmartin. Berkeley : University of California Press, 1999.

*Pedigree*. Paris : Gallimard, 2005.

*Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard, 2007.

## Olivier Rolin

### Romans

*Port-Soudan*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 1994.

*Méroé*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 1998.

### Articles et interventions

« Un écrivain doit-il aimer son époque ? », dans Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*, Bari : BA. Graphis, « Marges critiques » / « Margini critici », 2002, p. 23-29.

« La "vraie vie" », *Scherzo*, « Olivier Rolin », n°18/19, octobre 2002, p. 19-30.

## Antonio Tabucchi

### Romans

*Piazza d'Italia* [*Piazza d'Italia*, 1975]. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Christian Bourgois, 1994.

*Le Jeu de l'envers* [*Il Gioco del rovescio*, 1981]. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Gallimard, Folio, 2006.

*Petites équivoques sans importance* [*Piccoli equivoci senza importanza*, 1985]. Nouvelle traduction de Bernard Comment. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 2006.

*Le Fil de l'horizon* [*Il Filo dell'orizzonte*, 1986]. Nouvelle traduction de Bernard Comment avec la collaboration de l'auteur. Paris : Gallimard, « Folio », 2006.

*Requiem* [1992]. Trad. du portugais par Isabelle Pereira avec la collaboration de l'auteur. Paris : Gallimard, « Folio », 2006.

*Sostiene Pereira* [1994]. Milano, Feltrinelli « Universale economica », 2001.

*Pereira prétend*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Christian Bourgois, 10/18, « Domaine étranger », 1995.

### Essais

*La Gastrite de Platon* [*La Gastrite di Platone*, 1997]. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Mille et une nuits, 1997.

*Au pas de l'oie : chroniques de nos temps obscurs* [*L'Oca al passo*, 2006]. Trad. de l'italien par Judith Rosa, avec la collaboration de l'auteur. Paris : Seuil, 2006.

### Articles

« Un fiammifero Minerva. Considerazioni a caldo sulla figura dell'intellettuale indirizzate ad Adriano Sofri », *Supplemento a MicroMega*, n°2, p. 1-13, 1997.

## Antoine Volodine

### Romans

*Biographie comparée de Jorian Murgrave*. Paris : Denoël, « Présence du futur », 1985.

*Un navire de nulle part*. Paris : Denoël, « Présence du futur », 1986.

*Rituel du mépris*. Paris : Denoël, « Présence du futur », 1986.

*Des enfers fabuleux*. Paris : Denoël, « Présence du futur », 1988.

*Nuit blanche en Balkyrie*. Paris : Gallimard, 1997.

*Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard, 1998.

*Des anges mineurs*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 1999.

*Bardo or not Bardo*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 2004.



*Songes de Mevlido*. Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 2007.

## Articles

« Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd* [revue en ligne], n°6, automne-hiver 2002, [www.chaoïd.com](http://www.chaoïd.com) [consultation : 25/01/2007].

## 2. Entretiens

### 2.1 Entretiens des auteurs du premier *corpus*

CALVINO Italo / CAMON Ferdinando, dans Ferdinando Camon (a cura di), *Il Mestiere di scrittore*. Milano : Garzanti, 1973, p. 181-201.

PRATOLINI Vasco / CAMON Ferdinando, dans Ferdinando Camon (a cura di), *Il Mestiere di scrittore : conversazioni critiche*. Milano : Garzanti, 1973, p. 33-53.

SARTRE Jean-Paul / GRISOLI Christian [*Paru*, n°13, décembre 1945], dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève Idt et George H. Bauer, 1981, p. 1912-1917.

SARTRE Jean-Paul / D'AUBARÈDE Gabriel, « Rencontre avec Jean-Paul Sartre », *Les Nouvelles Littéraires*, n°122, 1<sup>er</sup> février 1951, p. 6.

SARTRE Jean-Paul / CHAPSAL Madeleine, « Les écrivains en personne » [1960], dans *Situations, IX*. Paris : Gallimard, 1972.

### 2.2 Entretiens des auteurs du second *corpus*

DE LUCA Erri, dans LARDO Cristiana et PIERANGELI Fabio, *L'Ultima letteratura : scrittori a « Tor Vergata », interventi ed interviste*. Roma : Vecchiarelli, 1999, p. 64-67.

DE LUCA ERRI, « Dialogo con Erri De Luca », dans Attilio Scuderi, *Erri de Luca*. Fiesole : Cadmo, « Scritture in corso », 2002, p. 121-142.

ROLIN Olivier / BOURMEAU Sylvain, « Les perdants magnifiques », *Les Inrockutibles*, n°352, du 21 au 27 août 2002, p. 31-36.

ROLIN Olivier / CHARNET Yves, « Cette taumachie avec les mots... », *Scherzo*, « Olivier Rolin », n°18/19, octobre 2002, p. 5-17.

- ROLIN Olivier / BERTINI Jean-Luc, CLÉMENT Marie, ROUX Laurent, OMONT Sébastien, « L'Ironie de Tantale », *La Femelle du requin*, n°20, printemps 2003, p. 30-41.
- TABUCCHI Antonio, *L'Atelier de l'écrivain : conversations avec Carlos Gumpert*. Trad. de l'espagnol par Michel J. Wagner. Genouilleux : La Passe du vent, 2001.
- TABUCCHI Antonio / CASAUBON Christian, NICOLINO Sylvain, ROUX Laurent « La littérature est une partouze », *La Femelle du requin*, n°23, automne 2004, p. 34-43.
- TABUCCHI Antonio / SERVOISE Sylvie, « Rencontre : Antonio Tabucchi », *Page des libraires*, juin-juillet 2006, p. 3-6.
- VOLODINE Antoine / SAVARY Philippe, « L'Écriture, une posture militante », *Le Matricule des anges*, n°20, juillet-août 1997, p. 20-22.
- VOLODINE Antoine / MILLOIS Jean-Christophe, « Entretien », *Revue Prétexte*, n°16, hiver 1998, p. 39-45.
- VOLODINE Antoine / WAGNEUR Jean-Didier, *Libération*, 12 mars 1998, p. 9.
- VOLODINE Antoine / BONOMO Sara, « Entretien », dans Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*. Bari : BA. Graphis, « Marges critiques » / « Margini critici », 2002, p. 243-254.
- VOLODINE Antoine / NICOLINO Sylvain, OMONT Sébastien, ROUX Laurent, « L'Humour du désastre », *La Femelle du requin*, n°17, hiver 2002, p. 38-49.
- VOLODINE Antoine / WAGNEUR Jean-Didier, « On recommence depuis le début... », dans Anne Roche et Dominique Viart (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 8, 2006, p. 227-277.

### 3. Bibliographie critique sur les auteurs et œuvres du premier *corpus*

#### 3.1 Sur Italo Calvino

##### Ouvrages

- DAROS Philippe, *Italo Calvino*. Paris : Hachette Supérieur, « Portraits littéraires », 1994.
- RORATO Laura, STORCHI, Simona (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti : prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*. Firenze : Franco Cesati Editore, 2002.
- Sur *Le Sentier des nids d'araignée*
- PONTI Annalisa, *Come leggere « Il Sentiero dei nidi di ragno »*. Milano : Mursia, 1991.

## Articles, chapitres d'ouvrages

### Sur *Le Sentier des nids d'araignée*

- ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo : il populismo nella letteratura italiana contemporanea* [1965]. Torino : Einaudi, « Gli struzzi », 1988, p. 161-165.
- CALLIGARIS Contardo, *Italo Calvino* [1973]. Milano : Mursia, « Civiltà Letteraria del Novecento », 1985, « Dall'esordio al 1952 : la fiaba. 1. *Il Sentiero dei nidi di ragno* », p. 7-19.
- DAROS Philippe, « L'évolution des concepts d'Italo Calvino », dans Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Formes et imaginaire du roman : perspectives sur le roman antique, médiéval, moderne et contemporain*. Paris, Honoré Champion, 1998, p. 199-212.
- FALASCHI Giovanni, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*. Torino : Einaudi, 1976, « Italo Calvino », p. 96-151.
- MILANINI Claudio, *L'Utopia discontinua : saggio su Italo Calvino*. Milano : Garzanti, « Strumenti di studio », 1990, chap. 1 « Esistenzialismo e neorealismo : *Il Sentiero dei nidi di ragno* », p. 13-37.
- MONTEFOSCHI Paola, « Dal visivo al fantastico nel *Sentiero dei nidi di ragno* », dans Caterina De Caprio et Ugo M. Olivieri (a cura di), *Il Fantastico e il visibile : l'itinerario di Calvino dal neorealismo alle « Lezioni americane »*. Napoli : Libreria Dante & Descartes, 2000, p. 64-77.

## 3. 2 Sur Albert Camus

### Ouvrages

GUÉRIN Jean-Yves, *Camus : portrait de l'artiste en citoyen*. Paris : François Bourin, 1993.

### Sur *La Peste* :

LÉVI-VALENSI Jacqueline, *Jacqueline Lévi-Valensi commente « La Peste » d'Albert Camus*. Paris : Gallimard, « Foliothèque », 1991.

### Articles, chapitres d'ouvrages

- JARRETY Michel, *La Morale dans l'écriture : Camus, Char, Cioran*. Paris : PUF, 1999, « Perspectives littéraires », « Camus : le refus de la séparation », p. 11-66.
- HERVÉ Pierre, « La révolte camuse », *La Nouvelle critique*, n°35, avril 1952, p. 66-76.
- JEANSON Francis, « Albert Camus ou l'âme révoltée », *Les Temps Modernes*, mai 1952, n°79, p. 2070-2090.

## Sur *La Peste*

ASTORG Bertrand (d'), « De la peste et d'un nouvel humanitarisme », *Esprit*, octobre 1947, p. 620-621.

CRYLE Peter, « Espace et éthique dans *La Peste* », dans *Roman 20-50*, n°2, décembre 1986, p. 47-56.

## 3. 3 Sur Vasco Pratolini

### Thèse de doctorat

OTTAVI Antoine, *L'Itinéraire de Vasco Pratolini : roman et idéologie*. Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1978.

### Sur *Chronique des pauvres amants* :

JACCOBI Ruggero, « Introduzione » dans V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*. Milano : Mondadori, « Gli Oscar », 1981, p. V-XXII.

### Articles, chapitres d'ouvrage

ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo : il populismo nella letteratura italiana contemporanea* [1965]. Torino : Einaudi, « Gli struzzi », 1988, p. 145-153.

COLIN Marielle, « Vasco Pratolini et le “Bildungsroman” populiste », *Les langues néo-latines*, 83<sup>ème</sup> année, fascicule n°1, premier trimestre, 1989, n°268, p. 39-60.

### Sur *Chronique des pauvres amants* :

LONGOBARDI Fulvio, *Vasco Pratolini*. Milano : Mursia, « Civiltà letteraria del Novecento, 1964, chap. 4, p. 31-42).

## 3. 4 Sur Jean-Paul Sartre

### Ouvrages

BOSCHETTI Anna, *Sartre et « Les Temps Modernes » : une entreprise intellectuelle*. Paris : Minuit, « Le sens commun », 1985.

COHEN-SOLAL Annie, *Sartre : 1905-1980*. Paris : Gallimard, 1985.

CONTAT Michel (dir.), *Sartre*. Paris : Bayard, « Les compagnons philosophiques », 2005.

GAUDEAUX Jean-François, *Sartre, l'aventure de l'engagement*. Paris : L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2006.

HOLLIER Denis, *Politique de la prose : Jean-Paul Sartre et l'an quarante*. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1982.

LÉVY Bernard-Henri, *Le Siècle de Sartre : enquête philosophique* [1999]. Paris : Grasset, « Le Livre de Poche », 2000.

SCRIVEN Michael, *Jean-Paul Sartre : politique et culture dans la France de l'après-guerre* [1999]. Trad. de l'anglais par Corinne Reti. Jaignes : La chasse au snark, « Critique », 2001.

### Articles, chapitres d'ouvrages

DENIS Benoît, « Genre, public, liberté. Réflexions sur le premier théâtre sartrien (1943-1948), *Revue internationale de philosophie*. Paris : PUF, n°1-janvier 2005, p. 147-169.

DENIS Benoît, « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" ». À paraître dans, *Le lecteur engagé : critique, enseignement, politique*, Actes du colloque tenu à l'université Bordeaux III en novembre 2006.

SIMONNET Juliette, « Histoire et intersubjectivité », dans « Sartre » *Encyclopædia Universalis* (consultation sur DVD, version 12, 2007).

### *Sur Les Chemins de la liberté*

BLANCHOT Maurice, « Les romans de Sartre » dans M. Contat (dir.), *Sartre*. Paris : Bayard, « Les compagnons philosophiques », 2005. p. 15-27.

CURTIS Jean-Louis, « Sartre et le roman » dans M. Contat (dir.), *Sartre*. Paris : Bayard, « Les compagnons philosophiques », 2005, p. 28-52.

IDT Geneviève « *Les Chemins de la liberté* : les toboggans du romanesque » dans M. Contat (dir.), *Sartre*. Paris : Bayard, « Les compagnons philosophiques », 2005, p. 152-179.

IDT, Geneviève, « Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté* », dans *Études Sartriennes, I*. Université de Paris-X Nanterre : Cahiers de sémiotique textuelle 2, 1984, p. 75-92.

LECARME Jacques, « Sartre lecteur de Maupassant ? », dans Claude Burgelin (dir.), *Lectures de Sartre*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 185-198.

MOREL Jean-Pierre, « "Carrefour multiple" : roman et montage dans *Le Sursis* », dans J.- F. Louette (dir.), *Sartre écrivain*. Paris : Eurédit, 2005, p. 101-123.

NOUDELMANN François, « Histoire et idéologie dans *Les Chemins de la liberté* » dans *Études Sartriennes, I*. Université de Paris-X Nanterre : Cahiers de sémiotique textuelle 2, 1984, p. 93-110.

SERVOISE Sylvie, « La figure du militant dans *Les Chemins de la liberté* : l'aporie de l'engagement sartrien », à paraître dans J-Y. Guérin (dir.), *Militant et partis politiques dans la fiction française*, Actes du colloque tenu à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle en janvier 2007.

### 3. 5 Sur Elio Vittorini

#### Ouvrages

PAUTASSO Sergio, *Elio Vittorini*. Torino : Borla, « Scrittori del secolo », 1967.

#### Thèse de doctorat

D'ORLANDO Vincent, *L'Écriture en accusation : engagement et modernité de l'œuvre narrative et critique d'Elio Vittorini*. Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1994.

#### Articles, chapitres d'ouvrages sur *Les Hommes et les autres*

ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo : il populismo nella letteratura italiana e contemporanea* [1965]. Torino : Einaudi, « Gli Struzzi », 1988, p. 136-141.

CAPRARA Massimo, « Elio Vittorini, *Uomini e no* », *Rinascita*, n°11, novembre 1945, repris dans l'anthologie *Rinascita 1944-1945*. Roma : Editori riuniti, 1973, p. 254-255.

SERVOISE, Sylvie, « Montage et engagement dans *Uomini e no* d'Elio Vittorini », dans E. Bouju (dir.) *L'Engagement littéraire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences, Cahiers du groupe Phi », 2005, p. 271-281.

## 4. Bibliographie critique sur les auteurs et œuvres du second *corpus*

### 4. 1 Sur Erri De Luca

#### Ouvrages

SWENNEN RUTHENBERG Myriam (a cura di), *Scrivere nella polvere : saggi su Erri De Luca*.

SCUDERI Attilio, *Erri De Luca*. Fiesole : Cadmo, «Scritture in corso », 2002.

#### Articles, chapitres d'ouvrages

LANSLOTS Inge, « Il silenzio in Erri De Luca : spazio e tempo differiti », *Narrativa*, Université Paris X-Nanterre, n°10, septembre 1996, p. 229-244.

PIERANGELI Fabio, « Un singolare intreccio » dans Cristiana Lardo et Fabio Pierangeli ( a cura di ) *L'Ultima letteratura : scrittori a « Tor Vergata », interventi ed interviste*. Roma : Vecchiarelli, 1999, p. 61-63.

## 4. 2 Sur Patrick Modiano

### Ouvrages

GELLINGS Paul, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, « Situation », n°55, 2000.

GUYOT-BENDER Martine, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, « Archives des lettres modernes », n°276, 1999.

LAURENT Thierry, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1997.

PARROCHIA Daniel, *Ontologie fantôme : essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris : Encre marine, 1996.

ROUX Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris : L'Harmattan, 1999.

NETTELBECK Colin W., HUESTON Pénélope A., *Patrick Modiano. Pièces d'identité : écrire l'entre-temps*. Paris : Lettres modernes, « Archives des Lettres modernes », n°220, 1986.

### Sur *Dora Bruder*

CIMA Denise, *Étude sur Patrick Modiano, « Dora Bruder » : jeux de miroirs biographiques*. Paris : Ellipses, « Résonances », 2002.

DOUCEY Bruno, « *Dora Buder* » de Patrick Modiano. Paris : Gallimard, « La bibliothèque Gallimard », 2004.

### Articles, chapitres d'ouvrages

#### Sur *Dora Bruder*

GOSLAN Richard J., « Vers une définition du “roman occupé” depuis 1990 : *Dora Bruder*, de Patrick Modiano, *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre et *La Cliente* de Pierre Assouline », dans Bruno Blanckeman, Aline Murat-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 125-132.

DOUZOU Catherine, « Histoire d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », dans B. Blanckeman, A. Murat-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 115-123.

HIGGINGS Lynn, « Lieux de mémoire et géographie imaginaire dans *Dora Bruder* », dans B. Blanckeman, A. Murat-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 397-405.

## 4. 3 Sur Olivier Rolin

### Numéros spéciaux de revues

*Scherzo*, « Olivier Rolin », n°18/19, octobre 2002.

*La Femelle du requin*, n°20, printemps 2003.

### Articles, chapitres d'ouvrages

BRIOT Frédéric, « La littérature et le reste : Gilbert Lescaut, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine », dans Dominique Viart, *Écritures contemporaines, 1. Mémoires du récit*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, 1998, p. 157-175.

### *Sur Tigre en papier*

CASTIGLIONE Agnès, « “Dans les forêts de la nuit” : Cosmographie de l’histoire chez Olivier Rolin », dans Marie Blain et Pierre Masson (dir.), *Écritures de l'égaré : de Thésée à Tintin*. Nantes : Cécile Defaut, « Horizons comparatistes », 2005, p. 205-224.

GUICHARD Thierry, « Olivier Rolin : le temps des perdants magnifiques », *Le Matricule des Anges*, octobre-novembre 1994, p. 4-6.

OMONT Sébastien, « Le temps retrouvé, de *Port-Soudan* à *Tigre en papier* », *La Femelle du Requin*, n°20, printemps 2003, p. 46-49.

REVAUT D'ALLONES Myriam, « Olivier Rolin. L’histoire sauvée », *Esprit*, n°288, octobre 2002, p. 35-42.

## 4. 4 Sur Antonio Tabucchi

### Ouvrages

BRIZIO-SKOV Flavia, *Antonio Tabucchi : navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza : Luigi Pellegrini, 2002.

DOLFI Anna, *Antonio Tabucchi : la specularità, il rimorso*. Roma : Bulzoni, « Strumenti di ricerca », 2006.

### Numéros spéciaux de revue

*La Femelle du requin*, n°23, automne 2004.

### Articles

### *Sur Tristano meurt*

ROUX Laurent, « Ire, ironie et dingodingue », *La Femelle du requin*, n°23, automne 2004, p. 56-59.

NICOLINO Sylvain, « Mollo-mallo », *La Femelle du requin*, n°23, automne 2004, p. 60-61.



## 4. 5 Sur Antoine Volodine

### Ouvrages

ROCHE Anne et VIART Dominique (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 8, 2006.

RUFFEL Lionel, *Le Dénouement*. Paris : Verdier, « Chaoïd », 2005.

### Thèse de doctorat

RUFFEL Lionel, *Face au XX<sup>e</sup> siècle : esthétique et politique dans l'œuvre d'Antoine Volodine*. Université de Toulouse-Le Mirail, 2003.

### Numéros spéciaux de revue

*La Femelle du requin*, n°19, automne 2002.

*SubStance, A Review of theory and literary criticism*, University of Wisconsin Press, University of California at Santa Barbara, n°101, vol. 32, n°2, 2003.

### Articles, chapitres d'ouvrages

BRIOT Frédéric, « Les Chimères d'Antoine Volodine », *Roman 20-50*, n°19, juin 1995, p. 203-214.

HUGLO Marie-Paule, « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia », *SubStance*, vol. 32, n°2, 2003, p. 95-108.

MADJALANI Charif, « Illusions et désillusions karmiques. Lecture du récit "post-exotique" », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 8, 2006, p. 103-112.

ROCHE Anne, « The Clarity of Secrets », *SubStance*, vol. 32, n°2, 2003, p. 52-63.

VIART Dominique, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 8, 2006, p. 29-67.

WAGNER Franck, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade : note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 8, 2006, p. 85-102.

## 5. Ouvrages de référence

### 5.1 Dictionnaires et encyclopédies

BAUMGARTNER Emmanuèle, MÉNARD Philippe (dir.), *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris : Le Livre de Poche, 1996.

CLÉMENT Elisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre, *Pratique de la philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, 1994.

DEMOUGIN Jacques (dir.), *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*. Paris : Larousse, 1992.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Encyclopædia Britannica France, 2004.

*Le Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Le Robert, 1996.

### 5.2 Usuels d'histoire littéraire française et italienne

ASOR ROSA Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*. Torino : Einaudi, 1982.

CALLE-GRUBER Mireille, *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ou les repentirs de la littérature*. Paris : Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2001.

FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana : Il Novecento*. Torino : Einaudi, 1996.

GUGLIELMINO Salvatore, *Guida al Novecento*. Milano : Principato editore, 1997.

LUPERINI Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino : Loescher, 1981.

## 6. Études sur l'histoire des intellectuels en France et en Italie

### 6.1 Ouvrages

AJELLO Nello, *Intellettuali e PCI (1944/1958)* [1979]. Roma-Bari : Laterza, « Storia e Società », 1997.

- BERLARDELLI Giovanni, *Il Ventennio degli intellettuali : cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*. Roma-Bari : Laterza, « Storia e Società », 2005.
- BLANCHOT Maurice, *Les Intellectuels en question. Ébauche d'une réflexion* [1984]. Paris : Ferrago, 2000.
- CHARLE Christophe, *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*. Paris : Minuit, « Le sens commun », 1990.
- CHARLE Christophe, *Les Intellectuels en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle* [1996]. Paris : Seuil, « Points Essais », 2001.
- FERRONI Giulio, *La Scena italiana : tipi intellettuali*. Milano : Rizzoli, « Piccola biblioteca la Scala », 1998.
- GARIN Eugenio, *Intellettuali italiani del Ventesimo secolo* [1974]. Roma : Editori rinuiti, « Il caso italiano », 1996.
- LUPERINI Romano, *Gli Intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*. Roma : Ideologie, 1971.
- LYOTARD Jean-François, *Tombeau des intellectuels*. Paris : Galilée, « Débats » 1984.
- ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François, *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1986.
- SURYA Michel, *La Révolution rêvée : pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires (1944-1956)*. Paris : Fayard, 2004.
- WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*. Paris : Seuil, « Points », 1999.

## 6. 2 Articles, chapitres d'ouvrages

- ECO Umberto, « Il primo dovere degli intellettuali. Stare zitti quando non servono a nulla », *L'Espresso*, 24 avril 1997, p. 226.
- FOUCAULT Michel, « La fonction politique de l'intellectuel », *Dits et écrits, (1954-1988), III. 1976-1979*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 109-114.
- NORA Pierre, « Que peuvent les intellectuels ? », *Le Débat*, n°1, mai 1980, p. 3-19.
- SIRINELLI Jean-François, « La fin des intellectuels français ? », *Revue européenne des sciences sociales*, tome XXVIII, n°87, « Les intellectuels : déclin ou essor ? », 1990, p. 153-161.

## 7. La littérature française et italienne d'après-guerre

### 7.1 Textes cités

#### Ouvrages

BATAILLE George, *Œuvres complètes, XI ; XII*. Paris : Gallimard, 1988.

BRETON André, *Position politique du surréalisme* [1953]. Paris : Denoël-Gonthier, 1972.

CAILLOIS Roger, *Babel* [1948]. Paris : Gallimard, « Folio », 1978.

ÉTIEMBLE René, *Hygiène des lettres, II : Littérature dégagée (1942-1953)*. Paris : Gallimard, 1955.

FORTI Marco, PAUTASSO Sergio (a cura di), « *Il Politecnico* » : *Antologia*. Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, « Libreria », 1975.

GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere, III*. Torino : Einaudi, ed. critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, 1975.

LEIRIS Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », dans *L'Âge d'homme* [1946]. Paris : Gallimard, « Folio », 1973, p.9-22.

PAVESE Cesare, *Littérature et société*. Trad. de l'italien par Gilles de Van. Paris : Gallimard, « Arcades », 1999.

PÉRET Benjamin, *Le Déshonneur des poètes* [1945]. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965.

#### Articles

ONOFRIO Fabrizio, « Politica è cultura », *Il Politecnico*, n° 36, avril-septembre.1947, p. 2 et p. 31-32.

TOGLIATTI Palmiro, « Politica e cultura. Lettera di Palmiro Togliatti », *Il Politecnico*, n°33-34, septembre-décembre 1946, p. 3-4.

### 7.2 Études critiques

ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo : il populismo nella letteratura italiana e contemporanea* [1965]. Torino : Einaudi, « Gli Struzzi », 1988.

CHICCO-VITZIZZAI Elisabetta, *Il Neorealismo : antifascismo e popolo nella letteratura dagli anni trenta agli anni cinquanta*. Torino : Paravia, « Nuovi classici », 1977.

FALASCHI Giovanni, *Realtà e retorica : la letteratura italiana del neorealismo italiano*. Messina-Firenze : D'Anna, « Tangenti : Proposte e verifiche culturali », 1977.

LUPERINI Romano, MELFI Eduardo, *Neorealismo, neodecandentismo e avanguardie*. Roma : Laterza, « Letteratura italiana Laterza », 1980.

LUTI Giorgio, VERBARO Caterina, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*. Firenze : Le Lettere, 1995.

MUSCETTA Carlo, *Realismo, neorealismo, controrealismo : letteratura militante e cultura di sinistra fra guerra e contestazione in un raccolta di saggi e di interventi memorabili*. Milano, Garzanti, 1976.

SEGHERS Pierre, *La Résistance et ses poètes (France 1940 / 1945)* [1974]. Paris : Seghers, « Poésie Seghers », 2004.

### 7.3 Mémoires, Journaux

BEAUVOIR Simone (de), *La Force de l'âge*. Paris : Gallimard, 1960.

BEAUVOIR Simone (de), *La Force des choses, I* [1963]. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.

ROY Claude, *Nous*. Paris : Gallimard, 1972.

SPRIANO Paolo, *Le Passioni di un decennio, 1946-1956*. Milano : Garzanti, 1986.

FORTINI Franco, *Dieci inverni (1947-1957) : contributi ad un discorso socialista* [1957]. Bari : De Donati, 1973.

## 8. La littérature formaliste et les dernières avant-gardes en France et en Italie

### 8.1 Textes théoriques

#### Ouvrages

BALESTRINI Nanni, GUGLIELMI Angelo (a cura di), « Gruppo 63 » : *la nuova letteratura*. Milano : Feltrinelli, 1964.

BARILLI Renato, GUGLIELMI Angelo (a cura di), « Gruppo 63 » : *critica e teoria*. Milano : Feltrinelli, 1976.

BEAUVOIR Simone (de), BERGER Yves, FAYE Jean-Pierre [etc.], *Que peut la littérature ?* (présentation par Yves Buin). Paris : UGE, « 10/18 », 1965.

« GRUPPO 63 » (collectif), *Il Romanzo sperimentale (Palermo 1965)*. Milano : Feltrinelli, 1966.

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1967.

RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui / 1. Problèmes généraux*. Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Paris : UGE, « 10/18 », 1972.

RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui / 2. Pratiques*. Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Paris : UGE, « 10/18 », 1972.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman* [1961]. Paris : Minuit, « Critique », 1996.

SANGUINETI Edoardo, *Ideologia e linguaggio*. Milano : Feltrinelli, 1965.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956.

### Articles

FERRETTI Gian Carlo, « L'avanguardia divisa », *La Battana*, III, 6 février 1966, p. 103-106.

GUGLIELMI Angelo, « Una sfida senza avversari », *Il Menabò*, n°6, 1963, p. 263.

## 8. 2 Études critiques sur les mouvements et les auteurs

CALLE-GRUBER Mireille (dir.), *Claude Simon : chemins de la mémoire*. Sainte-Foye (Québec) : Le Griffon d'argile / Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 1993.

DÄLLENBACH Lucien, *Claude Simon*. Paris : Seuil, « Les contemporains », 1988.

FOREST Philippe, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*. Paris : Seuil, 1995.

LANCRY Yehuda, *Michel Butor ou la résistance*. Paris : Lattès, 1994.

VIART Dominique, *Une mémoire inquiète : « La Route des Flandres »*. Paris : PUF, « Écrivains », 1997.

WOLF Nelly, *Une littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*. Genève : Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1995.

## 9. La littérature contemporaine

### 9. 1 Ouvrages critiques

BEST Steven, KELLNER Douglas, *Postmodern Theory : critical Interrogations*. New York : The Guilford Press, 1991.

- BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte, « Critique », 2002.
- BLANCKEMAN Bruno, MILLOIS Jean-Christophe (dir.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*. Paris : Prétexte éditeur, 2004.
- BLANCKEMAN Bruno, MURAT-BRUNEL Aline, DAMBRE Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006.
- BRAUDEAU Michel, PROGUIDIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre, VIART Dominique, *Le Roman français contemporain*. Publié par l'ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française). Paris : Ministère des Affaires étrangères, 2002.
- FERRONI Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino : Einaudi, 1996.
- MUSARRA Franco, VAN DEN BOSSCHE Bart, VANVOLSEM Serge, *I Tempi del rinnovamento : rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Atti del Convegno internazionale, vol. 1 ; *Gli spazi della diversità*, vol. 2. Roma : Bulzoni / Leuven : Leuven University Press, 1995.
- TANI Stefano, *Il Romanzo di ritorno : dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*. Milano : Mursia, 1990.
- VERCIER Bruno, VIART Dominique, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, 2005.
- VIART Dominique, *Le Roman français au vingtième siècle*. Paris : Hachette Supérieur, « Les fondamentaux », 1999.

## 9. 2 Articles, chapitres d'ouvrages critiques

- BADIR Sémir, « Histoire littéraire et postmodernité », dans D. Viart (dir.). *Écritures contemporaines, 2. États du roman contemporain*. Paris-Caen : Minard, « Lettres Modernes », 1999, p. 241-264.
- BARTH John, « La littérature du renouvellement » [« The literature of replenishment : Postmodernist fiction », *Atlantic monthly*, january 1980, n°245], *Poétique*, n°48, novembre 1981, p. 395-405.
- GONTARD Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », dans Michèle Touret et Françoise Dugast-Portes (dir.). *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ?*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, p. 283-293.
- PORFIDO Ida, « Le questionnement de l'histoire par le roman », dans Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*. Bari : B.A. Graphis, « Marges critiques » / « Margini critici », 2002, p. 53-76.

RUFFEL Lionel, « Le Temps des spectres », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*. Paris : Prétexte éditeur, 2004, p. 95-117.

VIART, Dominique « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans M. Touret et F. Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au vingtième siècle ?*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, p. 317-334.

VIART Dominique, « Écrire avec le soupçon : enjeux du roman contemporain », dans Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain*. Publié par l'ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française). Paris : Ministère des Affaires étrangères, 2002, p. 130-174.

VIART Dominique, « De la littérature contemporaine à l'université : une question critique » initialement paru sur le site *Carrefour des écritures* et reproduit sur le site *Fabula* (<http://www.fabula.org>. Consultation le 05/07/2007).

## 10. Études sur l'engagement littéraire

### 10.1 Ouvrages

BOUJU Emmanuel (dir.), *L'Engagement littéraire*. Rennes : PUR, « Interférences, Cahiers du Groupe Phi », 2005.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, « Points Essais », 2000.

KAEMPFER Jean, FLOREY Sonya, MEIZOZ Jérôme (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*. Lausanne : Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006.

### 10.2 Articles, chapitres d'ouvrages

BOUJU Emmanuel, « Geste d'engagement et principe d'incertitude. Le "misi me" de l'écrivain », dans E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*. Rennes : PUR, « Interférences, Cahiers du Groupe Phi », 2005, p. 49-59.

BOUJU Emmanuel, « Forme et responsabilité : rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », article à paraître dans *Études françaises*. Montréal : Université du Québec à Montréal (UQUAM).



- DENIS Benoît, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*. Rennes : PUR, « Interférences, Cahiers du Groupe Phi », 2005, p. 31-42.
- DENIS Benoît, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans J. Kaempfer, S. Florey, J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*. Lausanne : Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006, p. 103-117.
- DENIS Benoît, « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" ». À paraître dans les Actes du colloque *Le lecteur engagé : critique, enseignement, politique* (Université de Bordeaux III).
- FLOREY Sonya, « Écrire par temps néolibéral », dans J. Kaempfer, S. Florey, J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*. Lausanne : Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006, p. 236-250.
- MAKOWIAK Alexandra, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*. Rennes : PUR, « Interférences, Cahiers du Groupe Phi », 2005, p. 19-30.
- MATHIEU Jean-Baptiste, « Engagement et responsabilité », dans E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*. Rennes : PUR, « Interférences, Cahiers du Groupe Phi », 2005, p. 43-48.
- SERVOISE Sylvie, « Roman engagé et roman à thèse : exemplarité diégétique et exemplarité narrative ». À paraître dans E. Bouju, A. Gefen et G. Hauteœur (dir.), *Littérature et exemplarité*. Rennes : PUR, « Interférences, Cahiers du Groupe Phi ».
- VIART Dominique « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique », dans J. Kaempfer, S. Florey, J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire, (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*. Lausanne : Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006, p. 185-204.

## 11. Théorie littéraire

### 11.1 Ouvrages

- ARISTOTE, *La Poétique*. Trad. du grec ancien par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Seuil, « Poétique », 1980.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Trad. du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, « Tel », 1978.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1972.
- BARTHES Roland, *Essais critiques* [1964]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1981.

- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, « Points Essais », 1993.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes, I (1942-1965)*. Paris : Seuil, éd. Eric Marty, 1993.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes, III (1974-1980)*. Paris : Seuil, éd. Eric Marty, 1995.
- CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, « Poétique », 1977.
- COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction* [1999]. Trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, « Poétique », 2001.
- CORTI Maria, *Il Viaggio testuale : le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino : Einaudi, 1978.
- ECO Umberto, *Lector in fabula* [1979]. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, Livre de Poche, « Biblio essais », 1995.
- GENETTE Gérard, *Figures III*. Paris : Seuil, « Poétique », 1972.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, « Poétique », 1983.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1976]. Trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1985.
- JACKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une herméneutique littéraire* [1982]. Trad. de l'allemand par Maurice Jacob. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF « Écriture », 1992.
- JOUVE Vincent, *La Lecture*. Paris : Hachette, « Contours littéraires », 1993.
- LECARME Jacques, LECARME-TABONNE Éliane, *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, « Collection U. Série Lettres », 1997.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- LUKÁCS Georg, *La Théorie du roman* [1920]. Trad. De l'allemand par Jean Clairevoye. Paris : Gallimard, « Tel », 1997.
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction* [1986]. Trad. de l'anglais par l'auteur. Paris : Seuil, « Poétique », 1988.
- PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit, « Critique », 1986.
- PICARD Michel, *Lire le temps*. Paris : Minuit « Critique », 1989.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* [1928]. Trad. du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris : Seuil, « Points Essais », 1970.
- RICŒUR Paul, *Le Conflit des interprétations*. Paris : Seuil, « L'Ordre philosophique », 1969.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, « L'ordre philosophique », 1975.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique* [1983]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction* [1984]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991.

- RICŒUR Paul, *Temps et récit, III. Le temps raconté* [1985]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991.
- RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* [1986]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1998.
- SULEIMAN Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF, « Écriture », 1983.
- SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris, Nathan, 2001.

## 11.2 Articles, chapitres d'ouvrages

- BOOTH Wayne C., « Distance et point de vue », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*. Paris : Seuil, « Points », 1977, p. 85-113.
- GRODIN Jean, « L'herméneutique positive de Paul Ricœur : du temps au récit », dans Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.). « *Temps et récit* » de Paul Ricœur en débat. Paris : Cerf, « Procope », 1990, p. 124-126.
- KAYSER Wolfgang, « Qui raconte le roman ? » dans R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, P. Hamon, *Poétique du récit*. Paris : Seuil, « Points », 1977, p. 59-84.

## 12. Essais et études littéraires

### 12.1 Ouvrages

- BENDA Julien, *La Trahison des clercs* [1927]. Paris : Grasset, « Les Cahiers rouges », 1990.
- BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris : José Corti, 1973.
- BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1977.
- BÉNICHOU Paul, *Les Mages romantiques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988.
- BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1948.
- BORNAND Marie, *Témoignage et fiction*. Genève : Droz, 2004.
- CALVET Louis-Jean, *Roland Barthes : 1915-1980*. Paris : Flammarion, 1990.
- CHAMBERS Ross, *Mélancolie et opposition : les débuts du modernisme en France*. Paris : José Corti, 1987.
- COMPAGNON Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990.

- COSTE Claude, *Roland Barthes moraliste*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, « Objets », 1998.
- DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992.
- FERNANDEZ Dominique, *Le Roman italien et la crise de la conscience moderne*. Paris : Grasset, « La Galerie », 1958.
- GANERI Margherita, *Il Romanzo storico in Italia : il dibattito critico dalle origini al post-moderno*. Lecce : Piero Manni, 1999.
- HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, « Paradoxe », 2006.
- HERMETET Anne-Rachel, *Les Revues italiennes face à la littérature française contemporaine : étude de réception (1919-1943)*. Paris : Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2003.
- JANSEN Monica, *Il Dibattito sul postmoderno in Italia : in bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze : Franco Cesati Editore, 2002.
- JOURDE Pierre, *La Littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des péninsules, « L'alambic », 2001.
- KOVAČ Nikola, *Le Roman politique : fictions du totalitarisme*. Paris : Michalon, 2002.
- LABBÉ Denis, MILLET Gilbert, *La Science-fiction*. Paris : Belin, « Sujets », 2001.
- MESCHONNIC Henri. *Pour la poétique, I*. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1970.
- MILLET Richard, *Le Dernier écrivain*. Saint-Clément : Fata Morgana, 2005.
- MOREL Jean-Pierre, *Le Roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985.
- NADEAU Alain, *Malaise dans la littérature*. Seyssel : Champ Vallon, 1993.
- NADEAU Maurice, *Le Roman français depuis la guerre [1963]*. Nantes : Le Passeur Cecofop, 1992.
- NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme : documents sur-réalistes*. Paris : Seuil, 1970.
- OUELLET Pierre (dir.), *Politique de la parole, singularité et communauté* : Montréal, Le Trait d'union, « Le soi et l'autre », 2002.
- REUTER Yves, *Le Roman policier*. Paris : Nathan Université, « 128 », 1997.
- ROBERT Marthe, *Romans des origines et origines du roman [1972]*. Paris : Gallimard, « Tel », 2002.
- ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*. Paris : Payot, 1986.
- SAMOYAULT Tiphaine, *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau, 1999.
- SCANLAN Margaret, *Plotting terror, novelists and terrorists in contemporary fiction*. Charlottesville and London : University Press of Virginia, 2001.
- SULEIMAN Susan Rubin, *Crises of memory and the second World War*, Cambridge (Mass.) / London, Harvard University Press, 2006.
- WOLF Nelly, *Le Roman de la démocratie*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003.

## 12. 2 Articles, chapitres d'ouvrages

- ASOR ROSA, Alberto « La storia del “romanzo italiano” ? Naturalmente, una storia “”anomala” », dans Franco Moretti (a cura di), *Il Romanzo, 3. Storia e geografia*. Torino : Einaudi, 2002, p. 255-306.
- ECO Umberto, *Apostille au Nom de la Rose* [1983] dans *Le Nom de la Rose*. Trad. de l'italien par Myriam Bouzaher. Paris : Grasset, 1985, p. 508-544.
- HAMEL Jean-François, « La Résurrection des morts. L'art de la “mémoire de l'oubli” chez Pierre Michon », dans B. Blanckeman, A. Murat-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 141-150.
- LIVI François, « Le “Saut vital”. Le monde littéraire italien à Paris 1900-1914 », dans André Kaspi et Antoine Marès (dir.), *Le Paris des étrangers : depuis un siècle*. Paris : Imprimerie nationale, « Notre siècle », 1989, p. 312-327.
- SERVOISE Sylvie, « Théorème de P. P. Pasolini : l'érotisme comme détour », *Revue d'Études Culturelles*, n°1, printemps 2005, « Érotisme et ordre moral », ABELL, Dijon, p. 199-210.
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose* [1971]. Paris : Seuil, Points Essais, 1980, p. 9-19.
- WALTON Kendall L., « Fearing fictions », *Journal of Philosophy*, n°75, 1978, p. 5-27.

## 13. Anthropologie, histoire, philosophie, sociologie

### 13. 1 Ouvrages

- AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz* [1998]. Trad. de l'italien par Pierre Alferi. Paris : Payot & Rivages, « Rivages Poche / Petite Bibliothèque », 1999.
- AGAMBEN Giorgio, *Le Temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*, [2000]. Trad. de l'italien par Judith Revel. Paris : Payot & Rivages, « Rivages Poche/ Petite Bibliothèque », 2004.
- ADORNO Theodor W, *Prismes*. Trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris : Payot, 1986.
- ARENDT Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*. Paris : Gallimard, « Quarto », 2002.

- ARENDRT Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958]. Trad. de l'anglais par Georges Fradier. Paris : Calmann-Lévy, « Agora », 1961.
- ASSOULINE Pierre, *L'Épuration des intellectuels*. Bruxelles : Complexe, 1985.
- BAILLY Jean-Claude, NANCY Jean-Luc, *La Comparution*. Paris : Christian Bourgois, « Détroits », 1991.
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*. Paris : Gallimard, « Folio Essais » 2003.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Cerf, 1989.
- BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance* [1959]. Trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1976-1991 (3 volumes).
- BISCHOFBERGER Marco, *Sguardi lessicali : ricerche di semantica storica su « postmoderno » e « fine della storia »*. Bologna : CLUEB, 1997.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art* : Paris, Seuil, « Libre examen », 1992.
- BURNIER, Michel-Antoine, *Les Existentialistes et la politique*. Paris : Gallimard, 1966.
- CARAVETTA Peter, SPEDICATO Paolo (a cura di), *Postmoderno e letteratura*. Milano : Bompiani, 1984.
- CERTEAU Michel (de), *L'Écriture de l'histoire* [1975]. Paris : Gallimard, « Folio histoire », 2002.
- CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris : Albin Michel, 1998.
- COLLETTI Lucio, *Tramonto dell'ideologia*. Roma-Bari : Laterza, 1980.
- CONAN Eric, ROUSSO Henry, *Vichy, un passé qui ne passe pas* [1994]. Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 1996.
- CORBIN Alain, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1786-1876*. Paris : Flammarion, 1998.
- DEBRAY Loïc, STEINER Anne, *La Fraction armée rouge, guérilla urbaine en Europe occidentale*. Paris : L'Échappée, 2006.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 1993.
- DUMOULIN Olivier, *Le Rôle social de l'historien : de la chaire au prétoire*. Paris : Albin Michel, 2003.
- FOCARDI Filippo (dir.), *La Guerra della memoria : la Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*. Bari-Roma : Laterza, 2005.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988, I. 1954-1969*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- FOURASTIÉ Jean, *Les Trentes Glorieuses ou la Révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris : Fayard, 1979.

- FUKUYAMA Francis, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*. Trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal. Paris : Flammarion, 1992.
- FURET François, *Le Passé d'une illusion : essai sur l'idée de communisme au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Laffont, 1995.
- GINZBURG Carlo, *Enquête sur Piero della Francesca : le « Baptême », le cycle d'Arezzo et la « Flagellation »* d'Urbino[1981]. Trad. de l'italien par Monique Aymard...[et ali.]. Paris : Flammarion, 1983.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces* [1986]. Trad. de l'italien par Monique Aymard...[et ali.]. Paris : Flammarion, 1989.
- GINZBURG Carlo, *Le Juge et l'historien* [1991]. Trad. de l'italien par Myriam Bouzaher, Adelin Fiorato, Jean-Louis Fournel... [et ali.]. Paris : Verdier, 1997.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* [1950]. Paris : Albin Michel, 1997.
- HAMON Hervé, ROTMAN Patrick, *Génération*. Paris : Seuil, 1987.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2003.
- HOBSBAW Eric, RANGER Terence (ed.), *The Invention of tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- HUIZINGA Johan, *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu* [1938]. Trad. du néerlandais par Cécile Seresia. Paris : Gallimard, 1951.
- JONAS Hans, *Le Principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique* [1979]. Trad. De l'allemand par Jean Greisch. Paris : Flammarion, « Champs », 1998.
- KLARSFELD Serge, *La Shoah en France, 4. Mémorial des enfants juifs déportés de France* [1994]. Paris : Fayard, 2001.
- KOSELLECK Reinhardt, *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques* [1979]. Trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. Paris : École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1990.
- LÉVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier : Fata Morgana, 1972.
- LÉVINAS Emmanuel, *Éthique et infini : entretiens avec Philippe Nemo* Paris : Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 2002
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit, « Critique », 1979.
- LYOTARD Jean-François, *Le Post-moderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985* [1986] Paris : Librairie générale française, « Livre de Poche / Biblio Essais », 1993.
- MARI Giovanni (dir.), *Moderno, postmoderno : soggetto, tempo, sapere nella società attuale*. Milano : Feltrinelli, 1987.
- MARX Karl, *Le Dix-huit brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* [1852]. Trad. de l'allemand par Gérard Cornillet. Paris : Éditions Sociales, « Essentiel », 1992.
- MILNER Jean-Claude, *Constat*. Paris : Lagrasse, Verdier, 1992.

- NORA Pierre, *Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.
- POMIAN Kristof, *Sur l'histoire*, Paris : Gallimard, « Folio histoire », 1999.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, *La Méésentente*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 1995.
- RIOUX Jean-Pierre, *La France de la quatrième république. 1. L'ardeur et la nécessité ; 2. L'expansion et l'impuissance, Nouvelle Histoire de la France contemporaine*. Paris : Seuil, « Points Histoire », 1983.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre* [1990]. Paris, Seuil, « Points Essais », 1996.
- RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000]. Paris : Seuil, « Points Essais », 2003.
- ROBIN Régine, *La Mémoire saturée*. Paris : Stock, 2003.
- ROUSSO Henry, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours* [1987]. Paris : Seuil, « Points Histoire », 1990.
- ROUSSO Henry, *La Hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*. Paris : Textuel, « Conversations pour demain », 1998.
- ROUSSO Henry, *Vichy : l'événement, la mémoire, l'histoire*. Paris : Gallimard, 2001.
- ROVATTI Pier Aldo, VATTIMO Gianni (dir.), *Il Pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- SAHLINS, Marshall, *Des Îles dans l'histoire*. Trad. de l'anglais par un collectif de l'École des hautes études en sciences sociales sous la dir. de Jacques Revel. Paris : Gallimard / Le Seuil, « Hautes Etudes », 1989.
- SAPIRO Gisèle, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*. Paris : Fayard, 1999.
- SASSO Gennaro, *Tramonto di un mito, l'idea di progresso tra Ottocento e Novecento*. Bologna : Il Mulino, 1984.
- TAGUIEFF Pierre-André, *L'Effacement de l'avenir*. Paris : Galilée, « Débats », 2000.
- TOCQUEVILLE Alexis (de), *De la démocratie en Amérique*, [1840]. Paris : Gallimard, « Folio », 2002.
- TODOROV Tzvetan, *Face à l'extrême* [1991]. Paris : Seuil, 1994, « Points Essais ».
- TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995.
- TRAVERSO Enzo, *Le Passé mode d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : La Fabrique, 2005.
- VATTIMO Gianni, *La Fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [1985]. Trad. de l'italien par Charles Alunni, Paris : Seuil, « L'Ordre philosophique », 1987.
- VATTIMO Gianni, *La Société transparente* [1989]. Trad. de l'italien par Jean-Pierre Pissetta. Paris : Desclée de Brouwer, 1990.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire* [1971], Paris : Seuil, 1996, « Points Histoire ».
- VIANO Carlo Augusto, *Va' pensiero : il carattere della filosofia italiana contemporanea*. Torino : Einaudi, 1985.
- VON CLAUSEWITZ Carl, *De la guerre* [1832-1834]. Trad. de l'allemand par Denis Naville. Paris : Minuit, 1988.



WIERVORKA Annette, *L'Ère du témoin* : Paris, Plon, 1998.

WIERVORKA Annette, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*. Paris : Plon, 1992.

## 13.2 Articles

BOUVERESSE Jacques, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », dans Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature et vie humaine*, Paris, PUF, « Éthique et philosophie morale », 2006, p. 95-145.

CERRUTTI Simone, « Le "linguistic turn" : un renoncement », dans J. Boutier et D. Julia (dir.), *Passés recomposés : champs et chantiers de l'histoire*. Paris : Autrement, p. 230-231.

DERRIDA Jacques, « *Il courait mort* : salut, salut. Notes pour un courrier aux *Temps modernes* », *Les Temps Modernes*, n°587, mars 1996, p. 7-54.

LÉVINAS Emmanuel, « La réalité et son ombre », *Les Temps Modernes*, n°38, décembre 1948, p. 771-789.

LYOTARD Jean-François, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, n°239-240, mars 1987, p. 96.

NUSSBAUM Martha, « La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal : *La Coupe d'or de Henry James* », trad. de l'américain par E. Halais et J.-Y. Mondon, dans S. Laugier (dir.), *Éthique, littérature et vie humaine*, Paris, PUF, « Éthique et philosophie morale », 2006, p. 19-51.

PRINCE Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973, p. 178-196.

RAULET Gérard, « Pour une archéologie de la post-modernité », dans *Weimar ou l'explosion de la modernité*. Paris : Anthropos, 1984, p. 17.

VATTIMO Gianni, « L'irrazionalismo », *Alfabeta*, n°28, p. 15-17.

VATTIMO Gianni, « La filosofia del mattino », *Aut Aut*, n°202-203, juil.-oct., 1984, p. 8.

## 14. Œuvres littéraires consultées

Nous ne mentionnons ici que les œuvres d'où une citation a été extraite ou qui ont fait l'objet d'un commentaire au cours de notre étude. Lorsque l'ouvrage cité est une traduction, nous avons mis entre crochets le titre original et la date de sa première publication.

### 14.1 Œuvres

ANTELME Robert, *L'Espèce humaine* [1957]. Paris : Gallimard, « Tel », 1978.

ARAGON Louis, *Il ne m'est Paris que d'Elsa* [1964]. Paris : Seghers, « Poésie d'abord », 2004.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, « Tableaux parisiens » [1857]. Paris, Pocket, « Lire et voir les classiques », 1989.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance, I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Claude Pichois, 1973, Lettre à Narcisse Ancelle, datée du 5 mars 1852.

BON François, *Parking*. Paris : Minuit, 1996.

BON François, *Daewoo*. Paris, Fayard, 2004.

CELAN Paul, *Choix de poèmes*. Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, éd. bilingue. Paris : Gallimard, « Poésie », 2002.

CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*. Paris : Gallimard, 1946.

DURAS Marguerite, *Les Petits chevaux de Tarquinia*. Paris : Gallimard, 1953.

GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes*. Paris : José Corti, 1951.

LEOPARDI Giacomo, *Le Operette morali* [1835]. Milano : Mondadori, « Oscar classici », 1988.

LEVI Primo, *Si c'est un homme [ Se questo è un uomo*, 1947]. Paris : Julliard, Pocket, 1987.

LEVI Primo, *Les Naufragés et les rescapés [I Sommersi e i salvati*, 1986]. Trad. de l'italien par André Maugé, Paris : Gallimard, « Arcades », 1989.

MALRAUX André, *La Condition humaine, Œuvres complètes, I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Pierre Brunel, 1989.

MALRAUX, *L'Espoir, Œuvres complètes, I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Pierre Brunel, 1989

PASOLINI, Pier Paolo, *Les Ragazzi [I Ragazzi*, 1955]. Trad. de l'italien par Claude Henry. Paris : Le Livre de Poche, « Pluriel », 1974.

PASOLINI, Pier Paolo, *Une vie violente [Una vita violenta*, 1959]. Trad. de l'italien par Michel Breitman. Paris : Le Livre de Poche, « Pluriel », 1974.

PASOLINI, Pier Paolo, *Poésies : 1953-1964*. Trad. de l'italien par Nathalie Castagné, René de Ceccaty, José Guidi [et ali.]. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1990.

PASOLINI, Pier Paolo, *Théorème [Teorema, 1968]*. Trad. de l'italien par José Guidi. Paris : Gallimard, 1978.

PEREC George, *W ou le souvenir d'enfance* [1975]. Paris : Gallimard, « L'Imaginaire », 1993.

SIMON Claude, *La Route des Flandres*. Paris : Minuit, 1960.

## 14. 2 Anthologies

GIULIANI Alfredo (a cura di), *I Novissimi. Poesie par gli anni Sessanta* [1961] : Torino, Einaudi, 1965.

BROLLI Giovanni (a cura di), *Gioventù cannibale*. Torino : Einaudi, 1996.

# **Annexe**

# Entretien avec Antonio Tabucchi

Nous reproduisons ici la totalité de l'entretien que nous avons eu avec Antonio Tabucchi pour le magazine *Page des libraires* en mai 2006 et dont de larges extraits ont paru dans *Page des libraires*, juin-juillet 2006, sous le titre « Rencontre : Antonio Tabucchi », p. 3-6.

**Sylvie Servoise : Une nouvelle traduction de *Petites équivoques sans importance* (1985) sort aujourd'hui en Folio Gallimard<sup>2322</sup>. Ce recueil de nouvelles aborde un thème récurrent et fondamental de votre œuvre : les « malentendus, incertitudes, compréhensions tardives [...] erreurs stupides et irrémédiables » qui jalonnent notre existence et l'orientent parfois de façon déterminante. Pouvez-vous expliquer la nature de cette « attraction irrésistible » que vous dites éprouver, dans la *Note liminaire*, à l'égard des « choses décalées » ?**

**Antonio Tabucchi :** Je souhaiterais avant tout souligner l'importance que revêt à mes yeux la nouvelle traduction de Bernard Comment, qui restitue au public français mon texte dans son intégrité lexicale et musicale. C'est comme si un livre nouveau était publié, et je m'en réjouis, d'autant plus qu'il traite un thème très important pour moi. La nouvelle traduction du titre, qui reprend le terme italien d' « *equivoci* » (« équivoques ») contrairement à l'édition précédente (*Petits malentendus sans importance*) correspond mieux à ma façon de voir les choses. Il y a une différence, disons, ontologique entre le malentendu et l'équivoque : si le malentendu peut toujours être éclairci, l'équivoque en revanche implique une perception erronée de la réalité, de la vérité. On pourrait le comparer, d'un point de vue visuel, au trompe-l'œil.

Naturellement, le titre est tout à fait ironique : les équivoques que vivent mes personnages ne sont pas sans importance, au contraire ils sont sans remède, sans solution. On trouve, je pense, dans ces récits la représentation métaphorique d'une chaîne existentielle à travers laquelle une petite erreur initiale de notre perception de la réalité nous amène à la catastrophe. J'ai dit que j'éprouvais une attraction pour les choses décalées, ce qui ne signifie pas que je sois obligé de les vivre. En tant qu'écrivain, je les observe dans la vie qui nous entoure, j'essaie de rentrer dans les fissures de la réalité pour examiner comment l'histoire, et pas seulement l'histoire

---

<sup>2322</sup> A. Tabucchi, *Petites équivoques sans importance*, op. cit.

personnelle, la grande Histoire aussi, est déterminée par des « petites équivoques sans importance » aux conséquences parfois désastreuses.

**De fait, votre dernier roman, *Tristano meurt* (2004), montre bien comment l'équivoque est inscrite au cœur même de l'histoire : l'histoire qui se fait, avec le personnage de Tristano, héros malgré lui, et l'histoire qui se transmet. Vous dénoncez comme une fâcheuse équivoque la vision idéalisée de la Résistance qui prédomine dans l'Italie d'aujourd'hui.**

L'héroïsme que Tristano revendique n'est pas simplement un héroïsme militaire. Or l'héroïsme des armes occupe aujourd'hui en Italie, pays qui participe à l'occupation militaire de l'Irak, le devant de la scène. Sous l'effet des médias et des institutions on assiste au retour, dans l'imagerie populaire, du vieux concept belliqueux, rhétorique et fascisant, de l'héroïsme qui atteint son apogée dans le beau geste final. Mais la philosophie morale, et je pense notamment à Jankélévitch, nous apprend qu'il existe un autre héroïsme, mental, qui est tout simplement le courage de vivre. L'héroïsme, loin de se réduire au beau geste final, correspond alors à la somme des actions que nous avons accomplies, à la façon dont nous avons vécu notre vie, et pas à la façon dont nous mourrons. Tristano, un soldat italien envoyé par Mussolini pour occuper la Grèce avec les Allemands, devient héros par hasard, lorsqu'il effectue un choix dicté par son éthique : celui de tuer un soldat nazi qui vient d'assassiner sous ses yeux un enfant et une vieille femme à Athènes. L'action de Tristano, du point de vue militaire, est une trahison : il a tué un allié. Mais d'un point de vue éthique, la trahison à sa patrie est le résultat de l'obéissance de Tristano à un impératif supérieur, plus substantiel, qui lui vient de son âme même.

**Pourquoi avoir choisi cet épisode un peu oublié de l'histoire italienne, l'occupation de la Grèce par les soldats de Mussolini ?**

Les Italiens ont voulu laisser de côté beaucoup d'épisodes de leur histoire. Récemment, de jeunes historiens ont retrouvé des documents absolument terrifiants concernant les exactions des Italiens en Abyssinie, en Lybie et en Éthiopie. Tout cela a été effacé par la politique et les institutions de notre pays durant l'après-guerre. On a créé le mythe du bon soldat italien, qui n'aurait rien à eu à voir avec le soldat nazi. Je ressens l'invasion de la Grèce comme une chose particulièrement grave et honteuse. En agressant ce pays, l'Italie a transgressé un tabou, commis un péché irrémédiable : elle a voulu, culturellement parlant, tuer sa mère. La culture italienne, la latinité dans son ensemble, ne pourraient exister sans la Grèce. L'occupation de la

Grèce est doublement honteuse, sur le plan humain et sur le plan culturel. Elle symbolise dans mon roman l'indicible italien, la zone d'ombre que mon pays a voulu oublier.

**Cela signifie-t-il que, pour vous, une des fonctions de la littérature consiste à démystifier les discours mensongers sur l'histoire et qu'il y aurait comme une responsabilité éthique de la littérature ?**

La littérature, parfois, peut fonctionner comme remède à ce que l'histoire officielle évite. Je ne dis pas qu'elle corrige l'histoire, mais qu'elle peut effectuer une espèce de réparation morale. Il existe une interaction toujours fonctionnante entre la littérature et les documents historiques. L'École des Annales, en France, nous a appris à considérer la littérature comme un document essentiel pour approcher la vérité historique. Écrire l'histoire, ce n'est pas seulement faire œuvre d'historiographe, c'est aussi chercher à comprendre, d'un point de vue philosophique et moral, le sens de l'histoire. Ou plus exactement, son « insensité », le fait qu'elle soit le plus souvent insensée, ce qui est déjà un progrès. Car nous savons bien aujourd'hui que le concept hégélien d'une histoire linéaire, orientée vers le progrès, était erroné et que nous ne pouvons plus faire confiance à l'histoire. Sans doute est-il plus juste de considérer l'histoire comme une personne au sens propre, une créature double, capricieuse, pleine de pièges. La littérature, dans cette perspective, peut apporter une contribution intéressante à la réflexion sur l'histoire.

**La notion de « témoignage » semble étroitement liée à cette fonction réparatrice que vous attribuez à la littérature. Le sous-titre de *Pereira prétend* était « Un témoignage » et vous mettez en épigraphe de *Tristano meurt* la célèbre citation de Paul Celan : « Qui témoigne pour le témoin ? ». Quels rapports entretiennent selon vous témoignage et littérature ?**

Je crois que le problème de la transmission d'une information, et donc du témoignage, est un problème fondamental. Toute transmission culturelle se fonde sur le pacte implicite entre celui qui recueille le témoignage et le témoin. La civilisation chrétienne, par exemple, repose sur la confiance accordée aux Évangiles, c'est-à-dire aux témoins de la vie du Christ. Sans ce crédit, la civilisation chrétienne n'existe pas. Le témoignage étant par essence pluriel, la culture avance en faisant des choix, en privilégiant certains témoignages sur d'autres : la civilisation chrétienne a ainsi décidé de ne retenir que quatre points de vue, celui des Évangélistes, et d'écarter tous les autres. Le fait du témoignage ne repose donc pas sur la véracité de ce que transmet le témoin mais sur le choix qu'a opéré la postérité en faveur d'un

témoin plutôt que d'un autre. Pour moi, le témoin est une sorte d'objet mystérieux, qui accompagne la culture humaine, et que je n'arrive à me représenter que sous une forme métaphorique et visuelle. Quand je pense au témoin, il me vient à l'esprit un tableau de Marcel Duchamp représentant un paquet mystérieux entouré d'un ruban et qui s'intitule *Le mystère d'Isidore Ducasse*. Je pense aussi à ce fameux tableau du peintre américain Hooper, qui représente, vu du dehors, de nuit, un bar, illuminé par un néon. Le barman est occupé au comptoir, tandis qu'une femme, blonde, très belle, parle avec un homme. Manifestement, ils se disent quelque chose de très intime et de mystérieux, que le barman ne peut comprendre car il est trop loin. Plus proche du couple, mais de dos, on aperçoit la silhouette d'un homme, portant un chapeau de feutre : c'est lui qui entend l'échange mystérieux entre l'homme et la femme. Mais de cet homme, on ne connaît rien. Le titre originel du tableau est *Le Faucon de la nuit*. Ce faucon de la nuit, pour moi, est le témoin.

**Figure du passé, Tristano est aussi un témoin très critique de l'Italie contemporaine. Comment expliquer son cynisme, cette ironie acerbe que l'on ne retrouve pas vraiment dans vos autres livres ?**

Tristano est un homme de son âge qui a risqué sa vie pour la démocratie. Il n'a pas participé à la Résistance marxiste, communiste, il n'a pas lutté pour instaurer une société sans classes mais la démocratie libérale. Or son regard sur la démocratie libérale telle que nous la connaissons aujourd'hui en Europe est dépourvu d'illusions, tant celle-ci est différente de celle à laquelle il aspirait. Pour lui, la démocratie n'est donc pas un système parfait, mais perfectible : il faut la surveiller, la modifier, l'améliorer toujours. Son amertume, si vous voulez, est constructive et positive, puisqu'elle lutte contre une démocratie figée qui serait bien capable, sans cette remise en question permanente, de nous pousser à commettre les mêmes erreurs que les systèmes totalitaires.

**Comment a été reçue en Italie cette critique de la société actuelle ?**

Un accueil extrêmement négatif m'a été fait par un journal d'extrême-droite *Il Foglio*, qui appartient à la femme de Berlusconi et qui est dirigé par Giuliano Ferrara, ancien espion de la CIA, actuellement collaborateur de Berlusconi. Après la sortie de mon livre, ce journal a inauguré une rubrique qui m'était consacrée, « Il Tabucco » : pendant treize jours, j'ai été l'objet d'agressions personnelles. C'était la première fois qu'un livre, ou plutôt un auteur, occupait treize jours consécutifs une rubrique dans un journal italien. Je ne vous citerai qu'une phrase, pour donner une idée de la teneur intellectuelle des propos : « Ce livre fait chier mais



heureusement il y a une grosse mouche ». Heureusement, certains journaux échappent encore à l'empire berslusconien et mon roman a fait l'objet de critiques dignes de ce nom dans *Il Corriere della sera*, *L'Unità*, *Il Manifesto*, etc.

**La relation que Tristano entretient avec l'écrivain venu à son chevet pour écouter le récit de sa vie est pour le moins ambiguë : tout se passe comme si, malgré sa méfiance de l'égard de l'écriture qui, par définition, fige le flux de la vie par des mots définitifs, Tristano ressentait le besoin irréprensible de donner une forme, ou une formulation, à son passé.**

Il se pourrait bien qu'après tout l'écrivain n'existe pas, qu'il ne soit qu'un fantôme, un fantasma de Tristano. C'est Tristano qui nous dit qu'il y a un écrivain à ses côtés et à qui il s'adresse, mais nous n'en sommes pas sûrs. C'est la voix du personnage qui crée l'écrivain. Ce dernier ne répond pas à Tristano, n'intervient jamais dans le récit, il n'est qu'une oreille. En ce sens, il est le témoin parfait, l'évangéliste qui a pour devoir d'écrire et de se taire. Le livre met en scène un passage au et du témoin assez ambigu : la voix de Tristano est recueillie par un écrivain hypothétique qui à son tour a trouvé le moyen de transmettre sa version personnelle des propos du personnage à quelqu'un qui s'appelle Antonio Tabucchi et qui met son nom sur la couverture du livre. C'est en quelque sorte une métaphore de la littérature.

**Cela veut dire que l'écrivain reçoit de l'extérieur ce qu'il écrit ?**

Oui, en le passant au filtre de son intériorité. Tout vient de l'extérieur : je ne suis pas platonicien, mais aristotélicien, et je ne crois pas aux idées innées. Les idées se forment grâce à notre perception phénoménologique du monde. Celle-ci est filtrée par notre intériorité et restituée au monde avec l'écriture.

**Est-ce que la prédilection que vous manifestez pour l'oralité dans beaucoup de vos livres est à comprendre dans la perspective de ce dialogue permanent avec le monde ?**

En effet, je m'intéresse beaucoup, avec une attention presque maniaque, au problème de la voix et de l'oralité. Je crois qu'il existe un conflit très grand entre la voix, qui est un phénomène essentiellement biologique, qui possède une vie propre, et l'écriture, qui relève plutôt du minéral. On aborde ici une discussion très ancienne sur le *status* de la voix humaine : celle-ci est créatrice, dans la mesure où elle produit des ondes sonores qui vivent dans l'espace, mais ce qui la fixe est minéral, mort en quelque sorte. Pourtant, sans l'écriture,

sans cette forme moins vitale mais fondamentale pour la recueillir, la voix ne pourrait exister. L'une a besoin de l'autre, et vice-versa. Elles constituent les deux faces d'une même médaille.

**Il me semble que l'on touche ici à un autre thème important de votre œuvre, celui de la réversibilité : on ne saurait dire si l'écriture est l'envers de la voix, ou son endroit.**

Je pense que la question de l'endroit et de l'envers constitue le problème fondamental, ontologique, de la vie humaine. La vie est-elle le contraire de la mort ou la mort est-elle le contraire de la vie ? Vous ne pouvez penser l'une sans l'autre. C'est cette complémentarité basique de certains principes qui forment notre existence.

**La vérité elle-même ne paraît pas à l'abri de la réversibilité. Dans *La Gastrite de Platon*, vous dites que « pour arriver à la vérité, il faut toujours renverser l'opinion d'une opinion<sup>2323</sup> ».**

Il arrive en effet parfois que le contraire du contraire, c'est le juste. Cette méthode d'approche de la vérité relève de la philosophie logique et de nombreux penseurs, Wittengstein entre autres, ont réfléchi à cette vérité qui nous parvient par le renversement de l'envers. Mais cela signifie aussi que l'on croit en l'existence d'une vérité. Or je pense, et l'on en revient à la question soulevée par Tristano, que la vérité est plurielle : c'est peut-être le mensonge qui est unique. Nous sommes, comme disait Einstein, des observateurs inertiels.

**De fait, vos personnages n'atteignent jamais la vérité qu'ils cherchent. Le récit intitulé *Le Fil de l'horizon*<sup>2324</sup> est emblématique, ne serait-ce que par son titre, de l'impossibilité de cette quête.**

Vous savez, je crains beaucoup ceux qui imposent, ou ont tenté d'imposer, la vérité, que ce soit au cours de l'histoire ou dans la littérature et la culture. Ils sont à l'origine de tragédies et de désastres que nous connaissons tous. Je laisse « leur » vérité aux théologues, aux idéologues, aux hommes politiques et je préfère, pour la littérature, le doute.

**Malgré tout, le fait d'écrire des romans témoigne d'une certaine confiance dans les pouvoirs du récit à dire quelque chose : raconter, ou se raconter, comme le fait Tristano, n'est-ce pas une façon de chercher un sens ?**

---

<sup>2323</sup> A. Tabucchi, *La Gastrite de Platon*, op. cit., p. 19.

<sup>2324</sup> A. Tabucchi, *Le Fil de l'horizon* [*Il Filo dell'orizzonte*, 1986]. Nouvelle traduction de l'italien par B. Comment avec la collaboration de l'auteur. Paris : Gallimard, « Folio », 2006.

Toute narration est une description du monde, une représentation extérieure et intérieure du monde. D'une certaine façon, la description participe de la connaissance. On connaît mieux une chose lorsqu'on la décrit. Cela ne signifie pas qu'elle constitue un moyen d'accéder à la vérité, mais qu'elle représente une petite, voire parfois une grande, contribution à la connaissance. C'est comme, disons, une carte géographique : elle est tout à fait symbolique, dans la mesure où les frontières, les mesures et les signes que ne correspondent pas à la réalité. Mais elle est une formulation, une description de cette réalité. L'ambition, le désir de Tristano n'est pas de raconter sa vie, de faire son autobiographie. Il sait parfaitement que la vie ne se raconte pas, qu'on la vit et puis c'est tout. Mais il cherche à en comprendre le sens. Peut-être que sa manière de raconter sa vie est une façon d'en percevoir le sens.

**Pourquoi avoir choisi comme nom du personnage de votre dernier livre « Tristano » ?  
Quel rapport avec le personnage de Giacomo Leopardi ?**

C'est une manière de signifier mon affection à Leopardi, que je considère le plus grand écrivain italien en absolu. Je suis particulièrement attaché à ses *Operette morali*<sup>2325</sup> qui, dans les manuels de littérature, et peut-être aussi sur une échelle de valeur esthétique, viennent après sa poésie. Pourtant, elles sont à mes yeux un chef-d'œuvre incroyable. Le personnage de Tristano m'a toujours accompagné, j'éprouve pour lui une certaine affection et c'est une forme d'hommage que j'ai voulu lui rendre.

**Vos personnages sont souvent des êtres qui vivent dans les marges, extrêmement disponibles. Cela relève-t-il de votre prédilection pour le doute ?**

Dans la construction de l'histoire et la transmission de la culture, la pensée dominante voudrait que tout se passe grâce au personnage central. Je pense au contraire qu'une grande contribution a toujours été donnée par la périphérie. Pour paraphraser l'auteur japonais Tanisaki, je serais plutôt porté à faire « l'éloge de la pénombre ». *Piazza d'Italia*<sup>2326</sup>, mon premier roman, était une sorte de contre-histoire de l'histoire officielle de mon pays. En Italie, on attribue aujourd'hui encore beaucoup de vertus au grand chef. Je dirais que mon pays a une espèce de vice capital, ancré dans l'imaginaire collectif, qui est le besoin d'une figure paternelle. C'est-à-dire le besoin de déléguer à un Père le soin de résoudre les problèmes mais aussi de penser aux autres. Moi, je préfère à la figure du chef suprême une figure fraternelle.

---

<sup>2325</sup> G. Leopardi, *Le Operette morali* [1835]. Milano : Mondadori, « Oscar classici », 1988.

<sup>2326</sup> A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, *op. cit.*

**Beaucoup de lecteurs français s'étonnent du fait que vous ayez écrit un de vos livres, *Requiem*<sup>2327</sup>, en portugais. À quoi cela tient-il ?**

La nouvelle publication de *Requiem* chez Gallimard s'est enrichie d'une postface, intitulée « Un univers dans une syllabe », où je tente de répondre à cette interrogation. Il s'agit d'une réflexion que j'avais en partie menée en français, dans le cadre d'un article pour la *Nouvelle Revue française* il y a quelques années, une sorte de vagabondage autour d'une question que je n'ai pas encore résolue moi-même. Le fait d'écrire dans une autre langue est une chose assez mystérieuse, tout à fait personnelle et assez difficile à comprendre, même pour moi.

**Il y a dix ans, vous donniez à Bernard Comment, qui vous demandait s'il existait en Italie un débat autour de la figure intellectuelle, une réponse assez désabusée : l'époque des Vittorini et Pasolini était révolue, l'intellectuel n'intéressait plus personne<sup>2328</sup>. Qu'en est-il aujourd'hui ?**

Au cours des dix dernières années, tout a été mis en œuvre pour effacer encore plus la figure de l'intellectuel en Italie. La culture dominante diffusée par la télévision, les médias, le pouvoir berlusconien a presque fait du mot « intellectuel » une injure. Qualifier quelqu'un d'intellectuel aujourd'hui en Italie, c'est l'insulter. C'est dire de lui qu'il est un parasite, qui ne sert à rien, qui ne produit rien et qui est même dangereux, dans une société qui privilégie l'argent, la consommation, le bien-être matériel, une société dominée par une idéologie qui véhicule une forme particulièrement vulgaire et grossière d'un certain néolibéralisme.

**Vous êtes l'un des auteurs italiens les plus connus et les plus appréciés en France. Quelles relations entretenez-vous personnellement avec la France ?**

J'ai découvert la France bien avant le Portugal. Elle a été pour moi un lieu d'initiation : je suis arrivé à Paris en 1964, juste après mon bac, sans avoir d'idées bien précises sur les études que j'allais mener à l'université. Je me suis inscrit en philosophie à la Sorbonne et la France a été pour moi comme un horizon qui m'ouvrait le monde. Il faut dire que l'Italie de l'époque était encore un pays très fermé et très provincial. J'ai découvert à Paris certaines littératures qu'on ne trouvait pas en Italie, faute de traduction, notamment la littérature d'Afrique ou d'Extrême-Orient. Je me suis aussi ouvert au cinéma des années 1930 et 1940, ainsi qu'à l'avant-garde française de l'époque. J'ai finalement compris que la philosophie n'était pas faite pour moi,

---

<sup>2327</sup> A. Tabucchi, *Requiem* [1992]. Trad. du portugais par I. Pereira avec la collaboration de l'auteur. Paris : Gallimard, « Folio », 2006.

<sup>2328</sup> A. Tabucchi, « "En attendant Ubu" : conversation à Lisbonne », dans *La Gastrite de Platon, op. cit.*, p. 45-54.

ou du moins que je n'étais pas fait pour elle, et que les sciences humaines, la littérature m'attiraient davantage. Alors même que je rentrais de Paris en Italie pour m'inscrire à l'université de lettres, j'ai trouvé une plaquette, traduite en français, écrite par un auteur que je ne connaissais pas, issu d'un pays qui m'était totalement étranger, et dont je ne maîtrisais absolument pas la langue : *Le Bureau de tabac*, de Fernando Pessoa. J'ai ainsi découvert un auteur que j'ai commencé à étudier dès mon retour en Italie, dont j'ai appris la langue et qui finalement m'a fait devenir Portugais d'adoption. Mais avant, j'avais adopté la France et elle aussi, en retour, d'une certaine façon, m'avait adoptée. Pour moi, la France est un pays d'importance capitale, dont je continue à fréquenter la culture.

**En lisant vos livres, j'ai souvent été frappée par l'importance que vous accordez à ce que mangent et boivent vos personnages. À quoi cela correspond-il ?**

À un premier degré, cela correspond à mon intérêt personnel pour la cuisine. Je suis très curieux, j'aime découvrir de nouveaux plats, et à l'occasion je cuisine moi-même. Rien de meilleur pour combattre « le mal du dimanche » que de préparer un bon petit plat en écoutant la radio. Mais cette attention à la nourriture dans mes livres renvoie aussi à mon intérêt pour l'anthropologie. Les anthropologues et les ethnologues ont toujours accordé une attention particulière à ce que mangent et à la façon de manger des populations. C'est un fondement de la culture humaine et vous avez donné lieu en France au livre le plus extraordinaire qui ait été écrit sur la question, *Le Cru et le cuit* de Lévi-Strauss. D'un point de vue symbolique, la nourriture a une signification très profonde par le lien qui l'unit, dans quasiment toutes les populations du monde, à la mort. Pour maintenir un dialogue avec le mort, les Grecs, les Étrusques, les Égyptiens lui donnaient de la nourriture. Aujourd'hui encore, pour montrer que la vie continue, qu'elle s'affirme face à la mort, on mange après des funérailles. Quand j'ai écrit *Requiem*, où je m'applique à décrire ce que mangent les personnages et où une note vient même donner la composition des plats évoqués, je ne me suis pas formulé de façon consciente ce lien qui unit, pourtant de façon évidente, la mort et la nourriture, symbole de vie. Et pourtant, après réflexion, il m'a semblé logique qu'un roman comme *Requiem*, qui raconte, même si c'est dans une forme, je crois, légère, une histoire de fantômes et de morts, accorde tant de place à la nourriture.

**De fait, on sent chez vous le refus de verser dans toute forme de pathos et de tragique. Comme vous le dites dans la *Note* liminaire, vous préférez l'harmonica à l'orgue.**

Je n'aime pas les choses trop solennelles, et je ne pense pas du tout qu'il faille mettre la littérature sur un piédestal. La littérature fait partie de notre vie quotidienne. Si nous pouvons vivre notre vie, à des degrés d'intensité et de profondeur, variables, c'est grâce à une malle dans laquelle nous voyageons et qui s'appelle le corps. Nous devons rendre justice à cette malle qui nous transporte. En tant qu'écrivain, je privilégie l'esprit, bien sûr. Mais l'esprit, c'est comme l'âme vous savez, parfois il est présent, parfois non. Mais le corps, lui, est toujours là. Sans être matérialiste, je crois qu'il faut savoir apprécier et défendre la matérialité qui nous permet d'être des hommes, et pas des bêtes.

**Il est à ce titre significatif que Pereira, dans *Pereira prétend*, évoque la question de l'âme précisément avec le médecin qui lui impose un régime.**

Pereira fréquente un docteur qui appartient à l'école des médecins-philosophes, comme on l'appelait en France, une école à laquelle j'attribue une importance très profonde et que la philosophie contemporaine est, je crois, en train de redécouvrir. Un philosophe italien dont je suis très ami, Remo Bodei, a écrit récemment des choses très intéressantes sur l'école des médecins-philosophes qui a été effacée par la grandeur de la pensée psychanalytique, mais qui est très importante car elle représente une des rares tentatives menées en Occident pour conjuguer l'âme et le corps à la manière de la culture asiatique. C'est pour moi un motif de réflexion important.

**La publication en Folio de certains de vos titres a-t-elle donné lieu à d'autres enrichissements, outre la nouvelle traduction de *Petites équivoques sans importance* et la postface de *Requiem* ?**

Oui : pour la première édition du livre chez Bourgois, j'avais pratiquement traduit moi-même *Le Fil de l'horizon* et ce n'était pas parfait. Le texte avait besoin d'une révision profonde, et c'est Bernard Comment qui s'en est chargé. Comme *Petites équivoques sans importance*, *Le Fil de l'horizon*, avec cette nouvelle traduction, apparaît comme un livre nouveau.

**Dans *Le Fil de l'horizon*, la quête de la vérité impossible est racontée dans une forme qui est elle-même fuyante, tout se passant comme si vous faisiez explicitement appel à la structure du roman policier pour mieux la subvertir.**

Oui, on pourrait dire que *Le Fil de l'horizon* est un faux polar. Comme on dit en Italie, « *la maionese impazzisce* » (la machine s'emballe). J'aime beaucoup la construction narrative du roman policier. J'ai du reste beaucoup fréquenté la littérature policière et j'apprécie le rapport

actif qu'elle entretient avec le lecteur en invitant celui-ci à participer à la recherche. Je me suis donc inspiré du genre policier, mais je voulais aussi montrer que la logique rationnelle ne pouvait, à elle seule, résoudre le problème. D'un point de vue disons idéologique, ma position tendait à représenter « l'erreur de Descartes », comme a écrit le grand neurologue Damasio, qui consiste à croire que le cerveau peut arriver à quelque chose en faisant appel uniquement au lobe rationnel. Or c'est en faisant travailler ensemble les deux lobes du cerveau que l'homme parvient à un résultat, il ne peut en être autrement. La référence à Spinoza, explicitée par une note qui développe les liens entre le philosophe et le personnage, « Spino » s'inscrit dans cette perspective : pour Spinoza, l'éthique était une forme de connaissance. Une phrase de Wittgenstein me vient à l'esprit pour exprimer l'insuffisance de la logique face au mystère du monde. Il s'agit d'une phrase écrite par un Wittgenstein déjà âgé et que l'on a retrouvé dans les notes qu'il consacrait à la préparation de ses cours à Cambridge. Le philosophe réfléchit sur sa logique implacable, impitoyable, qu'il imagine comme une surface gelée et où il se voit comme dans un miroir. Il dit alors ceci : « Je glisse, donnez-moi une surface rugueuse ». Je trouve cette phrase très belle, très significative des excès de la logique.

## **Index des textes des auteurs du *corpus***



## C

### Calvino, Italo

- Le Baron perché*, 232, 233  
*Le Château des destins croisés*, 51  
*Le Chevalier inexistant*, 232, 233  
*Contes populaires italiens*, 403  
*Le corbeau vient le dernier*, 51  
« Le défi au labyrinthe », 235, 236, 237  
Lettre à Eugenio Scalfari, 510  
« La moëlle du lion », 229, 231, 232, 404  
« L'océan de l'objectivité », 235, 236  
« Nature et histoire dans le roman », 402  
*Le Sentier des nids d'araignée*,  
« Avertissement », 70, 393, 395, 399,  
400  
*Le Sentier des nids d'araignée*,  
« Préface », 69, 75, 85, 87, 89, 129, 144-  
145, 399, 401, 403, 408, 510, 610  
*Le Sentier des nids d'araignée*, 51, 84,  
101-106, 126, 135, 144, 232, 382-  
384, 393-398, 403-404, 439, 495,  
506, 509, 517, 576, 610, 626, 637,  
688, 729  
*Si par une nuit d'hiver un voyageur*, 51  
« Trois courants du roman italien », 226,  
403  
*Le Vicomte pourfendu*, 232  
*Les Villes invisibles*, 51

### Camus, Albert

- Carnets*, 386-388, 482, 485, 528  
« Conférence du 14 décembre 1957 », 4,  
207-209, 210  
« Discours du 10 décembre 1957 », 207,  
208, 525  
*L'Homme révolté*, 50, 124  
208, 507, 519-520, 521-522, 524  
*Le Mythe de Sisyphe*, 70, 518  
*La Peste*, 50, 78, 91-96, 99, 101, 122,  
137, 140, 207-208, 383-385, 389-  
392, 412, 415, 418, 439, 472, 475,  
482, 503, 517, 521-525, 533, 576,  
600, 606-607, 613, 626, 634- 635,  
640, 688, 718, 732-735 "  
« Persécutés-persécuteurs », 526  
« Le Pessimisme et le courage », 586

## D

### De Luca, Erri

- Acide, arc-en-ciel*, 334, 675  
*Alzaia*, 335, 675  
*Come noi fantasmi*, 335, 675  
*En haut à gauche*, 675  
*Essais de réponse*, 335, 674, 675  
*Trois Chevaux*, 334, 675  
*Un nuage comme tapis*, 675  
*Une fois, un jour*, 334, 675

## M

### Modiano, Patrick

- Boulevards de ceinture*, 340, 704  
*Dora Bruder*, 59, 340-341, 353, 355,  
361, 423, 427-428, 435, 439-441,  
451, 468, 480, 504, 530- 535, 538,  
540, 545, 571, 577, 665, 670, 672,  
678, 680, 687, 691, 702, 707, 719,  
745- 747, 755, 758  
*Fleurs de ruine*, 341  
*La Place de l'Étoile*, 340, 342  
*La Ronde de nuit*, 340  
*Livret de famille*, 340, 357, 571, 704  
*Quartier perdu*, 452  
*Rue des boutiques obscures*, 341, 452,  
458  
*Un Cirque passe*, 534  
*Un Pedigree*, 673  
*Voyage de noces*, 341, 458, 540

## P

### Pratolini, Vasco

- Chronique des pauvres amants*, 52, 79,  
91-92, 95-97, 128-29, 131-33, 148,  
221, 383-384, 388, 392, 418, 439,  
487, 506-507, 576, 602, 606, 624,  
631, 636, 688, 729  
« Florence 1947 », 489-490  
*Le Quartier*, 52, 82, 130, 133  
*Les Filles de Sanfrediano*, 223  
Lettre à Alessandro Parronchi, 491  
*Metello*, 224, 225  
*Mon cœur à Pontelivio*, 52

**R****Rolin, Olivier**

- Méroé*, 557, 558, 646, 648, 651  
*Port-Soudan*, 558, 646, 648, 651  
*Tigre en papier*, 57, 330, 336, 339-340, 342, 344, 350, 351-353, 361, 365, 415, 417, 419-420, 437, 438, 442, 462-464, 469, 504, 530-532, 535, 539, 540, 546, 558, 560, 561, 564, 577, 644, 657, 670-673, 676, 679, 687, 689, 706-707, 748-749, 758, 761  
 « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », 532, 557-559, 646-647  
 « La "vraie vie" », 548, 559

**S****Sartre, Jean-Paul**

- L'Âge de raison*, 49, 102, 105, 163, 397, 477, 613, 614, 628, 737  
 « Les communistes et la paix », 170, 174  
*La Critique de la Raison dialectique*, 511  
*Critiques littéraires (Situations, I)*, 45, 67, 77, 112 -114, 513, 514, 635  
*Dernière chance*, 110, 137  
*Drôle d'amitié*, 109, 110, 111, 173, 396, 481, 614  
*La Mort dans l'âme*, 107, 110, 111, 396, 397, 481, 613, 614, 737  
 « Présentation des *Temps Modernes* », 8, 23, 29, 64, 155-158, 205, 511  
*Qu'est-ce que la littérature ?* 4, 18, 29, 42, 43, 45, 49, 66-67, 70-71, 113, 115, 120, 123, 136, 147, 151-152, 160, 165-166, 172, 205, 213-217, 327, 364, 365, 393-395, 515-516, 579, 583, 587, 611, 615-616, 619, 696, 716-717, 728, 735, 737, 738, 741, 765  
 « Réponse à Albert Camus », 522  
*Le Sursis*, « Prière d'insérer », 49, 103, 105, 112, 113, 393, 394, 614  
*Le Sursis*, 48, 49, 73, 102-105, 113, 125, 136, 152, 217, 384, 393-394, 397, 406, 425, 439, 472, 477, 483-485, 503, 506, 512, 514-517, 576, 595, 610, 615, 627, 630-631, 636, 688, 729, 736-737

**T****Tabucchi, Antonio**

- Au pas de l'oie*, 566, 567  
*Le Fil de l'horizon*, 820, 824  
*La Gastrite de Platon*, 311, 312, 313, 542, 568, 820, 822  
*Le Jeu de l'envers*, 567  
*Pereira prétend*, 350, 353, 567, 817, 824  
*Petites équivoques sans importance*, 567, 815, 824  
*Piazza d'Italia*, 539, 567, 821  
*Requiem*, 822, 823, 824  
*Tristano meurt*, 58, 350-353, 361, 415-416, 419, 420, 422, 437, 438, 442, 462, 469, 504, 530, 539, 540, 542, 549, 566, 568, 577, 652, 670-671, 677, 679, 687, 689, 690, 707-708, 748-749, 754, 758, 816, 820

**V****Vittorini, Elio**

- Gli anni del "Politecnico" (1945-1951)*, 165, 181-182,  
*Conversation en Sicile*, 53, 99, 125, 142, 501  
*Les Hommes et les autres*, 53, 79, 91, 93, 94, 98, 101, 121, 124, 127-130, 139, 141, 384, 406, 439, 499, 506, 509, 576, 604, 606, 608, 625, 634, 638, 640, 688, 729  
*Journal en public*, 70, 71, 220, 409  
 « Une nouvelle culture », 142, 155, 158-160  
*L'Œillet Rouge*, 163  
 « Politica e cultura: lettera a Togliatti », 176, 178-179, 182

**Volodine, Antoine**

- Des anges mineurs*, 776  
*Biographie comparée de Jorian Murgrave*, 658  
 « Écrire en français une littérature étrangère », 433-434, 447, 544, 564-565, 658, 702  
*Des Enfers fabuleux*, 442  
*Dondog*, 58, 344, 347, 348, 353, 429, 432, 436, 441, 445, 504, 530, 532, 537, 540, 562, 573, 577, 658-661, 670, 682, 684, 685, 693, 702, 708, 709, 748, 750, 752, 756, 758

*Lisbonne, dernière marge*, 58, 336, 339-340, 344-349, 353, 361, 365, 429-432, 442, 504, 527, 530, 531-537, 540, 560-561, 577, 658-659, 664, 670, 682, 685, 693, 751, 756-758, 761

*Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, 349, 435, 448, 553, 563, 659, 663, 685, 698, 751

*Un navire de nulle part*, 442  
*Nuit blanche en Balkyrie*, 535  
*Rituel du mépris*, 442, 446  
*Songes de Mevlido*, 778

# **Table des matières**

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
1. L'ENGAGEMENT LITTERAIRE : UNE NOTION A REDEFINIR.....	2
1.1 <i>Un néologisme ?</i> .....	3
1.2 <i>Deux objets de discussion : la dimension politique de l'engagement littéraire et sa datation</i> .....	9
2. DEFINITION DE NOTRE OBJET D'ETUDE ET FORMULATION DU SUJET .....	14
2.1 <i>La littérature engagée : une notion historique et littéraire</i> .....	14
2.2 <i>Une notion anthropologique : le rapport au temps et à l'histoire</i> .....	16
2.3 <i>Engagement et régimes d'historicité</i> .....	19
3. LE DECOUPAGE HISTORIQUE DU SUJET.....	20
3.1 <i>Le mythe de la littérature engagée de l'après-Seconde guerre mondiale</i> .....	21
3.1.1 L'émergence de la notion d'engagement au XX <sup>e</sup> siècle .....	22
3.1.2 L'engagement littéraire en 1945 .....	28
3.2 <i>L'engagement littéraire durant les décennies formalistes et structurales</i> .....	30
3.3 <i>L'engagement littéraire à « l'ère des fins »</i> .....	34
4. ASPECTS DU CORPUS.....	36
4.1 <i>Un corpus franco-italien</i> .....	36
4.2 <i>Un corpus romanesque</i> .....	42
4.3 <i>Les auteurs et les œuvres</i> .....	48
4.3.1 Les œuvres du premier corpus .....	48
4.3.2 Les œuvres du second corpus.....	54
5. DEROULEMENT DE NOTRE ETUDE .....	60
<b>PREMIERE PARTIE : LE ROMAN ENGAGE DANS L'APRES-GUERRE. UNE NOTION ESTHETIQUE, HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE .....</b>	<b>63</b>
1. ROMAN ENGAGE ET ROMAN A THESE : LES FRERES ENNEMIS .....	65
1.1 <i>L'opposition générique entre roman à thèse et roman engagé</i> .....	66
1.1.1 La critique du roman à thèse par les écrivains dits « engagés ».....	66
1.1.2 Le roman à thèse en France et en Italie .....	73
1.2 <i>La structure d'apprentissage dans <i>Chronique des pauvres amants</i> et <i>Le Sentier des nids d'araignée</i></i> .....	78
1.2.1 <i>Chronique des pauvres amants</i> : un « Bildungsroman » exemplaire.....	79
1.2.2 <i>Le Sentier des nids d'araignée</i> : le schéma du conte .....	84
1.3 <i>La structure antagonique dans <i>La Peste</i>, <i>Les Hommes et les autres</i> et <i>Chronique des pauvres amants</i></i> .....	90
1.3.1 Le héros antagonique.....	92
1.3.2 La structure syntagmatique et actantielle du modèle antagonique.....	94
1.3.3 Simplification et agrandissement mythique de l'histoire .....	97
2. LE ROMAN ENGAGE : UNE FORME-SENS .....	103
2.1 <i>Le roman engagé sartrien</i> .....	103
2.1.1 Un roman à thèse « en sursis » ? .....	103
2.1.2 Apprentissage et antagonisme en question.....	106
2.1.3 Le roman engagé sartrien : un roman de situation .....	114
2.2 <i>L'engagement : une tension inscrite au cœur des textes</i> .....	121
2.2.1 L'équivoque de l'histoire racontée.....	122
2.2.2 L'engagement problématique des personnages.....	133

2.2.3	Le déchirement de l'écrivain engagé.....	141
2.2.4	Le roman engagé : une forme-sens historiquement située .....	147
3.	LA LITTÉRATURE ENGAGÉE COMME PRAXIS.....	151
3.2	<i>L'œuvre littéraire comme action</i> .....	154
3.1.1	La dramatisation des enjeux dans les textes fondateurs de l'engagement littéraire : « <i>Présentation des Temps Modernes</i> » de Sartre et « Une nouvelle culture » ( <i>Il Politecnico</i> ) de Vittorini .....	156
3.1.2	L'art comme action (Sartre)/ L'art comme recherche de vérité (Vittorini) ....	161
3.2	<i>L'œuvre littéraire : un geste politique ?</i> .....	166
3.2.1	Le rapport au public .....	167
3.2.2	Écrivains engagés et partis politiques : une méfiance réciproque.....	172
3.3.3	Le débat sur culture et politique dans les pages du <i>Politecnico</i> .....	178
3.3	<i>L'engagement littéraire et le régime moderne d'historicité</i> .....	186
3.3.1	Temporalité et narrativité .....	186
3.3.2	Le régime moderne d'historicité .....	188
	CONCLUSIONS .....	193

## **DEUXIEME PARTIE : LE ROMAN ENGAGE A L'EPREUVE DE LA CRISE DU REGIME MODERNE D'HISTORICITE ..... 197**

1.	LA RESPONSABILITE DE LA FORME OU LE « CONTRE-ENGAGEMENT ».....	199
1.1	<i>Les résistances à l'impératif de l'engagement dans l'immédiat après-guerre</i> .....	202
1.1.1	Résistances à Sartre : Paulhan, Caillois, Breton, Blanchot, Bataille et Camus.....	202
1.1.2	L'engagement « toujours manqué » selon Roland Barthes.....	212
1.1.3	La crise des littératures engagées italiennes.....	220
1.2	<i>Pour une « littérature de la conscience » : Calvino et Pasolini ; le Nouveau Roman présémiologique</i> .....	229
1.2.1	Les facteurs historiques du reflux de la notion de littérature engagée .....	229
1.2.2	Pasolini et Calvino entre hérésie et réformisme.....	232
1.2.3	Les ambiguïtés du Nouveau Roman pré-sémiologique.....	239
1.3	<i>La résurgence des avant-gardes</i> .....	244
1.3.1	La révolution du et par le langage : le Nouveau Roman sémiologique, Tel Quel, écriture textuelle... ..	244
1.3.2	L'engagement selon la « neoavanguardia » .....	254
1.3.3	Engagement et « contre-engagement » : deux modes du régime moderne d'historicité.....	261
2.	LE DISCOURS POSTMODERNE DE LA FIN ET SES ALTERNATIVES.....	265
2.1	<i>L'ère des fins</i> .....	266
2.1.1	L'émergence des notions de postmodernité et de postmoderne en France et en Italie.....	267
2.1.2	Les ambiguïtés de la « fin de la modernité ».....	269
2.1.3	Les deux temps de la postmodernité .....	272
2.2	<i>Contre la « fin des idéologies » et la « fin de l'histoire » : la pensée philosophique du deuil et de l'héritage</i> .....	275
2.2.1	Les philosophes français et l'après-communisme.....	275
2.2.2	La « pensée faible » et le « surmontement » de Gianni Vattimo .....	278
2.3	<i>La crise du régime moderne d'historicité</i> .....	283
2.3.1	La crise de l'avenir .....	284
2.3.2	La mémoire ou la « hantise du passé ».....	287
2.4	<i>Le « présentisme » : un nouveau régime d'historicité ?</i> .....	293
2.4.1	La logique patrimoniale du présent.....	294

2.4.2	La mémoire et le présent : la figure du témoin et le régime de l'imprescriptibilité .....	295
2.4.3	« “La double dette” ou le présentisme du présent » .....	298
3.	LE ROMAN A L’HEURE DES FINS .....	300
3.1	<i>Le discours des fins appliqué à la littérature et au champ littéraire</i> .....	300
3.1.1	La délégitimation des récits et de la figure de « l’intellectuel-oracle » .....	300
3.1.2	Reformulations de l’engagement intellectuel.....	306
3.2	<i>La condition « posthume » du roman français et italien contemporain</i> .....	314
3.2.1	La fin de la modernité esthétique .....	316
3.2.2	Le retour du récit, du sujet, de l’histoire et de la politique dans le roman français et italien contemporain .....	320
3.2.3	Le retour à l’engagement littéraire ? .....	327
4.	L’ENGAGEMENT LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN SOUS LE SIGNE DU « PRESENTISME » .....	331
4.1	<i>Postures de l’héritier : le roman des fils</i> .....	333
4.1.1	La dette des pères en héritage : <i>Tu, mio</i> , d’Erri De Luca.....	333
4.1.2	Le militantisme révolutionnaire ou la révolte des fils : <i>Tigre en papier</i> d’Olivier Rolin et <i>Lisbonne, dernière marge</i> d’Antoine Volodine.....	337
4.1.3	L’héritage des souffrances du passé : <i>Dora Bruder</i> , de Patrick Modiano .....	341
4.2	<i>Des récits de fantômes</i> .....	345
4.2.1	Les rescapés de la Révolution .....	345
4.2.2	Le fantôme des pères ( <i>Tristano meurt</i> , d’Antonio Tabucchi).....	351
4.2.3	Vivre avec les fantômes .....	354
	CONCLUSIONS .....	360
	<b>TROISIEME PARTIE :TRANSCRIPTIONS DE L’HISTOIRE .....</b>	<b>364</b>
1.	L’HISTOIRE COMME EXPERIENCE ET L’HISTOIRE COMME TRACE(S).....	368
1.1	<i>L’écrivain et l’historien</i> .....	368
1.1.1	Les frontières entre récit historique et récit fictionnel .....	368
1.1.2	« L’entrecroisement » de l’histoire et de la fiction (P. Ricœur).....	372
1.1.3	La « transcription » de l’histoire (E. Bouju) .....	380
1.2	<i>Le roman engagé de l’après-guerre ou la reconstitution de l’expérience</i> .....	383
1.2.1	Fictions de témoignage : <i>La Peste</i> et <i>Chronique des pauvres amants</i> .....	385
1.2.2	Exprimer l’événement dans sa « brutale fraîcheur » : <i>Le Sursis</i> et <i>Le Sentier des nids d’araignée</i> .....	394
1.2.3	L’écrivain-témoin de l’histoire : <i>Les Hommes et les autres</i> .....	407
1.3	<i>L’histoire comme trace dans les romans contemporains</i> .....	415
1.3.1	La difficile remémoration de l’histoire ( <i>Tristano meurt</i> et <i>Tigre en papier</i> )..	416
1.3.2	Les traces matérielles de l’histoire ( <i>Dora Bruder</i> et <i>Tu, mio</i> ).....	424
1.3.3	Le traumatisme de l’histoire ( <i>Lisbonne, dernière marge</i> et <i>Dondog</i> ).....	430
2.	LA MISE EN INTRIGUE DE L’HISTOIRE.....	442
2.1	<i>La multiplication et la déformation des paradigmes dans les récits contemporains</i> .....	442
2.1.1	La transcription de l’histoire à l’épreuve du roman terroriste et du roman de science-fiction ( <i>Lisbonne, dernière marge</i> et <i>Dondog</i> ) .....	443
2.1.2	Le paradigme de l’enquête .....	452
2.1.3	L’impossible récit d’une vie.....	463
2.2	<i>L’histoire, paradigme temporel configurant des romans d’après-guerre ?</i> .....	472
2.2.1	<i>Le Sursis</i> et <i>La Peste</i> : des romans informés par le temps de l’histoire.....	473
2.2.2	<i>Les Hommes et les autres</i> , <i>Chroniques des pauvres amants</i> et <i>Le Sentier des nids d’araignée</i> : les résistances au temps de l’histoire .....	488

3. CONFIGURATION(S) OU RECONFIGURATION(S) DES REGIMES D'HISTORICITE ? .....	506
3.1 <i>Le régime moderne d'historicité : lieu ou objet de la littérature engagée ?</i> .....	506
3.1.1 Le pari sur l'avenir .....	506
3.1.2 <i>La Peste</i> ou la crise du régime moderne d'historicité .....	518
3.2 <i>Le régime d'historicité présentiste en question dans les récits contemporains</i> ....	530
3.2.1 Les éléments du présentisme .....	530
3.2.2 Le présentisme fictionnel .....	541
3.2.3 L'engagement littéraire contemporain : un engagement présentiste ? .....	556
CONCLUSIONS .....	577

## **QUATRIEME PARTIE : LECTURES DE L'HISTOIRE ET ENGAGEMENT DU LECTEUR..... 581**

1. LA MISE EN SITUATION DU LECTEUR DANS LES ROMANS DE L'APRES-GUERRE.....	587
1.1 <i>Les ambivalences de la théorie sartrienne de la lecture</i> .....	587
1.1.1 Le « pacte de générosité » entre l'auteur et le lecteur .....	589
1.1.2 Les limites de la liberté du lecteur .....	591
1.1.3 Les ambiguïtés et limites de la théorie sartrienne .....	595
1.2. <i>La figuration du lecteur dans le roman engagé</i> .....	598
1.2.1 Figures du narrataire-personnage et du narrataire invoqué dans les romans engagés .....	599
1.2.2 Le narrataire effacé ou le destinataire des romans engagés .....	608
1.3 <i>La mise en situation programmée du lecteur</i> .....	618
1.3.1 Le lecteur-lisant du roman engagé .....	618
1.3.2 Le lecteur-lectant du roman engagé .....	631
1.3.3 La sollicitation du « lu » .....	636
2. LA MISE EN QUESTION DU LECTEUR DANS LES RECITS CONTEMPORAINS.....	644
2.1 <i>Des récits adressés</i> .....	645
2.1.1 Les narrataires-personnages dans <i>Tigre en papier</i> et <i>Tristano meurt</i> : vie racontée et vie examinée .....	645
2.1.2 Les narrataires des romans volodiniens : sympathisants et/ou ennemis .....	658
2.1.3 Les narrataires invoqués dans <i>Dora Bruder</i> et <i>Tu, mio</i> : la figure du témoin .	666
2.2. <i>La lecture des récits du second corpus : une dérouté programmée et acceptée</i> ... 673	
2.2.1 La multiplication des lieux d'indétermination : une sollicitation particulièrement active du lectant.....	673
2.2.2 L'immersion contrastée du lisant dans le monde du texte .....	687
2.2.3 L'appel au lu.....	700
3. L'ENGAGEMENT DU LECTEUR DANS LES ROMANS D'APRES-GUERRE ET LES RECITS CONTEMPORAINS .....	714
3.1 <i>La lecture comme expérience</i> .....	715
3.1.1 La participation du lecteur à l'élaboration du sens dans les œuvres des deux <i>corpus</i> .....	715
3.1.2 La lecture comme vécu .....	722
3.2 <i>La lecture pour l'engagement dans les romans d'après-guerre</i> .....	729
3.2.1 L'exemplarité du roman engagé.....	729
3.2.2 Le caractère situé des œuvres engagées ou les limites de l'exemplarité.....	734
3.2.3 La survivance du roman engagé.....	737
3.3 <i>L'engagement dans la lecture du texte / du monde dans les récits contemporains</i> .	744
3.3.1 L'actualisation de l'histoire dans le présent de la lecture .....	745
3.3.2 La responsabilisation du lecteur .....	754
CONCLUSIONS .....	762



<b>CONCLUSION.....</b>	<b>765</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>782</b>
BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE .....	783
1. <i>Œuvres du premier corpus</i> .....	783
2. <i>Œuvres du second corpus</i> .....	783
BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE .....	784
1. <i>Autres écrits des auteurs étudiés</i> .....	784
1.1 <i>Ouvrages cités des auteurs du premier corpus</i> .....	784
1.2 <i>Ouvrages cités des auteurs du second corpus</i> .....	786
2. <i>Entretiens</i> .....	789
2.1 <i>Entretiens des auteurs du premier corpus</i> .....	789
2.2 <i>Entretiens des auteurs du second corpus</i> .....	789
3. <i>Bibliographie critique sur les auteurs et œuvres du premier corpus</i> .....	790
3.1 <i>Sur Italo Calvino</i> .....	790
3.2 <i>Sur Albert Camus</i> .....	791
3.3 <i>Sur Vasco Pratolini</i> .....	792
3.4 <i>Sur Jean-Paul Sartre</i> .....	792
3.5 <i>Sur Elio Vittorini</i> .....	794
4. <i>Bibliographie critique sur les auteurs et œuvres du second corpus</i> .....	794
4.1 <i>Sur Erri De Luca</i> .....	794
4.2 <i>Sur Patrick Modiano</i> .....	795
4.3 <i>Sur Olivier Rolin</i> .....	796
4.4 <i>Sur Antonio Tabucchi</i> .....	796
4.5 <i>Sur Antoine Volodine</i> .....	797
5. <i>Ouvrages de référence</i> .....	798
5.1 <i>Dictionnaires et encyclopédies</i> .....	798
5.2 <i>Usuels d'histoire littéraire française et italienne</i> .....	798
6. <i>Études sur l'histoire des intellectuels en France et en Italie</i> .....	798
6.1 <i>Ouvrages</i> .....	798
6.2 <i>Articles, chapitres d'ouvrages</i> .....	799
7. <i>La littérature française et italienne d'après-guerre</i> .....	800
7.1 <i>Textes cités</i> .....	800
7.2 <i>Études critiques</i> .....	800
7.3 <i>Mémoires, Journaux</i> .....	801
8. <i>La littérature formaliste et les dernières avant-gardes en France et en Italie</i> .....	801
8.1 <i>Textes théoriques</i> .....	801
8.2 <i>Études critiques sur les mouvements et les auteurs</i> .....	802
9. <i>La littérature contemporaine</i> .....	802
9.1 <i>Ouvrages critiques</i> .....	802
9.2 <i>Articles, chapitres d'ouvrages critiques</i> .....	803
10. <i>Études sur l'engagement littéraire</i> .....	804
10.1 <i>Ouvrages</i> .....	804
10.2 <i>Articles, chapitres d'ouvrages</i> .....	804
11. <i>Théorie littéraire</i> .....	805
11.1 <i>Ouvrages</i> .....	805
11.2 <i>Articles, chapitres d'ouvrages</i> .....	807
12. <i>Essais et études littéraires</i> .....	807
12.1 <i>Ouvrages</i> .....	807
12.2 <i>Articles, chapitres d'ouvrages</i> .....	809

13. <i>Anthropologie, histoire, philosophie, sociologie</i> .....	809
13. 1 Ouvrages.....	809
13. 2 Articles .....	813
14. <i>Œuvres littéraires consultées</i> .....	814
14. 1 Œuvres.....	814
14. 2 Anthologies .....	815
<b>ANNEXE</b> .....	<b>816</b>
ENTRETIEN AVEC ANTONIO TABUCCHI .....	817
<b>INDEX DES TEXTES DES AUTEURS DU <i>CORPUS</i></b> .....	<b>828</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b> .....	<b>832</b>