

L'écrivain comme truchement

écriture et engagement

entre idéologie et singularité

Rédouane Abouddahab *

Entre catégories sociales,
entre Conscient et Inconscient,
entre codes et langages, etc.
l'écrivain «engagé»
fait oeuvre de truchement
par le dialogue qu'il instaure
à travers les liens,
l'ouverture qui sourdent
de son imaginaire.
L'écrivain post-moderniste
va plus loin en créant
des «formes transfiguratives»
en prêtant l'oreille à des voix
venues d'ailleurs.

Truchement : de l'arabe «*tourjoumâne*».

- A. – 1. Interprète traducteur qui sert
d'intermédiaire entre deux personnes ne
sachant pas la langue l'une de l'autre.
2. Personne qui parle à la place d'une
autre, qui exprime sa pensée, lui servant
d'intermédiaire, de porte-parole.
- B. – 1. Ce qui fait comprendre, permet de
traduire la pensée, les sentiments.
2. Fait de servir d'intermédiaire, de
communiquer quelque chose ne se
traduisant pas nécessairement par la
parole.

(Le Trésor de la langue française).

[...] Qui sait si, sur des fréquences plus
basses, je ne parle pas pour vous?

Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui
chantes-tu ?*

Écriture : pratique aussi ancienne
que l'histoire culturelle de
l'humanité, indissociable du récit
de la civilisation, dont elle est
sinon le fondement, du moins le témoin
indépassable depuis presque six mille ans !
Quoi donc de plus familier que ce système
sémiotique dont l'élaboration s'est faite

* Université Lumière-Lyon2

lentement et progressivement grâce aux efforts communs et successifs de plusieurs nations ? Quant à la fonction d'écrivain, elle est d'abord historiquement assujettie au travail du scribe (associé à la sphère du pouvoir), avant de « descendre » vers le peuple, lorsqu'elle commence à être exercée par l'écrivain public, un « copieur » vivant grâce à l'analphabétisme de ses concitoyens. Mais voilà que l'écrivain s'élève dans les cieux de la création où il est identifié cette fois-ci comme auteur ou comme romancier, quand il ne jouit pas du prestige d'être *écrivain*¹. Cette étoile est devenue aujourd'hui une figure publique aussi célèbre que les stars du cinéma : qui ne connaît pas « Papa Hemingway », ou le minois juvénile de Philip Sollers ? qui n'a pas vu parader dans les festivals internationaux Salman Rushdie ou Paul Auster ? Flaubert ne se définissait-il pas déjà comme un amuseur public ? Or, au-delà de son apparence publique et familière, l'écriture implique une dimension intime, opaque et fondamentalement secrète. Étudier ce sujet, nécessite d'abord sa défamiliarisation ; c'est pourquoi je me hâte de citer l'un des plus grands philosophes de la lettre et de la trace : « Qui écrit ? À qui ? Et pour envoyer, destiner, expédier quoi ? À quelle adresse ? Sans aucun désir de surprendre, et par là de capter l'attention à force d'obscurité, je dois à ce qui me reste d'honnêteté de dire que finalement je ne le sais pas. »² Par cette « honnête » manière de problématisation, Jacques Derrida attire l'attention sur l'ambiguïté de l'écriture comme intermédiation et comme lien, la lettre donc en tant qu'établissement d'un type de relation avec autrui (mon semblable), mais aussi avec l'*autre*, c'est-à-dire avec une dimension de réalité qui ne coïncide pas avec l'identité. Engageant un débat avec Lacan, lequel a repris dans ses *Écrits* un célèbre et magistral Séminaire sur « La Lettre volée » de Poe³, Derrida introduit de l'altérité (*qui*

écrit ?), là où on présume la préséance du savoir et des certitudes de l'identité chez l'auteur et chez le lecteur. Il remet par ailleurs en cause la valeur de l'écrit comme message codé, fermé sur une certitude, celle de l'auteur, et adressé à un lecteur rassuré par le message en question, en se référant à un code tacite commun, base de la « fonction référentielle » chez Jakobson. Se poser des questions sur la destination de la lettre, c'est aussi remettre en cause le lecteur comme destinataire unique de l'écrit. Retenons pour la suite du développement l'action d'une instance tierce, idéal ou idole, mais en tous les cas une *nécessité*, qui fait écrire, et j'ajoute, bien écrire.

Il est certain qu'un écrivain « engagé », au sens idéologique du terme, n'accepterait pas facilement cette manière de formuler le sujet. *Commis* comme on dit en anglais (*committed*), il subordonne la poésie, l'heureuse ambiguïté textuelle, le « bien dire » et le « dire vrai », à une cause, un but. Il ne peut donc construire son récit sur la polyphonie, le doute et les espaces de liberté qu'il crée. Au contraire, le discours est souvent monologique, sûr de lui-même, fermé. Et même lorsqu'il fait parler plusieurs personnages, il ne fait pas vraiment entendre plusieurs voix, mais la voix qui compte, celle qui porte le message.

Traduire le discours de l'Autre

Je retiens quant à moi deux termes essentiels avant la poursuite de cette exploration : le lien et l'ouverture. L'écriture, du moins au sens moderne de l'expression, est un acte d'ouverture qui lève le voile sur certaines zones obscures de notre vie sociale et mentale, sur des lieux de notre corps et de notre vie intérieure, où quelque chose se donne à entendre sous forme de pensées ou de voix qui nous semblent étrangères et comme dotées d'une puissance propre, fonctionnant selon une logique ou un ordre

qui nous échappe. À ce « quelque chose », l'écrivain donne une forme « vivante » soutenue par ses propres idées esthétiques et éthiques ; il lui donne aussi une histoire, le dote d'un espace et d'un temps (la diégèse) où, sur le mode épique, tragique, comique ou tout simplement parodique, il peut affronter et faire parler, afin de l'apaiser, cet étrange autre qui, en lui, parle sans discontinuer. Ce « quelque chose », c'est ce que la psychanalyse appelle l'inconscient, d'abord situé à l'intérieur du monde propre à la personne, dans quelque profondeur négative, puis perçu, suite aux théorisations structuralistes de Lévi-Strauss et, surtout, de Lacan, comme un effet de surface, une structure, disait Lacan, qui ressemble à *un* langage. Ainsi, écrire, c'est s'adresser à l'autre du discours (le lecteur), mais c'est surtout donner à entendre l'autre dans le discours, cet inconscient dont la structure rappelle le langage sans être lui-même un langage au sens strict du terme.

Donner à entendre dans la fiction et par elle, c'est déjà *traduire* ce « discours de l'Autre » ; c'est aussi convertir les pressions pulsionnelles en paroles significantes : en ce sens, créer, c'est donner une forme écrite (mais aussi plastique, sculpturale, musicale) au « bruit et à la fureur » (comme dirait MacBeth) ou au bruit du réel. Comment se situe l'écrivain par rapport à cet autre dans le discours et dans le corps ? Comment et jusqu'où traduit-il un ordre de réalité autre en fiction ? Il ne s'agit pas ici de jouer sur la polysémie heureuse du mot « traduire », mais de questionner le lieu de l'écriture comme un entre-deux, et la manière d'investir ce lieu qui dit à la fois le lien avec le familier (« mon » lecteur, « notre » réalité commune) et l'ouverture sur l'étrange (ce qui nous singularise et nous échappe, tout en nous faisant écrire et... lire). La nature de cette intermédiation définit à mon sens la valeur

de l'écriture elle-même et permet d'identifier le « profil » de l'écrivain lui-même.

C'est que, et cela va de soi, il n'y a pas de « portrait-robot » de l'écrivain. En Occident, des premiers balbutiements du roman « moderne » chez Cervantès et Defoe, jusqu'à sa « mise à mort » par les écrivains post-modernistes américains, les courants littéraires se sont succédés et, successivement, abolis. Chaque école réinvente à sa manière le roman ou le poème, en opposant sa propre forme à celle de l'école précédente, écrivant en ce sens son propre « roman familial », lequel s'écrit d'ailleurs même souvent au sein de la même école, du même courant..

Le secrétaire de la réalité

Dans leur recueil de poèmes *Les Ballades lyriques*, livre fondateur du romantisme de la « première génération », Wordsworth et Coleridge rejettent la poésie classique et ses rigidités hiérarchiques, pour affirmer leur intérêt pour la prose des « humbles ». Ils écrivent un vers simple et abolissent la différence artificielle entre le « langage simple des hommes » et la poésie telle qu'appropriée par la caste « cultivée ». Le livre, assorti d'une préface « politique », situe le travail de ces deux poètes, grands admirateurs de la Révolution française, dans le combat social : il est l'entre-deux des humbles et des cultivés. Écrire, c'est ici tâcher de relier les deux classes tout en désignant et en dénonçant les points de rupture.

En cela, les premiers Romantiques renforcent davantage le rôle de la littérature comme intermédiaire entre l'identité et l'altérité (sociale). Defoe, qui a vécu longtemps avant, n'avait pas une conscience démocratique aussi bien développée. On ne peut lire son roman exotique le plus célèbre *Robinson Crusoé* sans le situer dans le cadre du discours colonialiste. Le roman

reste néanmoins une intermédiation (certes boiteuse) entre deux cultures, deux mondes, plutôt, celui des Européens de plus en plus puissants, et des « sauvages » de plus en plus dé-couverts ! Toute la littérature de voyage — du roman exotique de l'« au-delà des mers » jusqu'à la science-fiction —, s'installe dans un entre-deux spatialisé, maîtrisable pour les uns, instable pour d'autres. Dans les deux cas, l'écrivain sert de lien, mais avec des buts différents : soit pour déranger, critiquer sa société, donc sa réalité, soit pour la rassurer. Et c'est certainement le roman dit post-moderniste qui a le plus joué sur l'instabilité. Le pessimisme du roman « post-moderniste » n'est pas nouveau, puisqu'il rappelle le pessimisme et l'esprit « fin de siècle » qui marquent la scène littéraire et artistique européenne pendant la dernière décennie du XIX^e siècle. La littérature de la « décadence » est une réaction contre le naturalisme, héritier du réalisme, lui-même rejet du romantisme et du classicisme. Jamais écrivain n'aura autant revendiqué sa place de truchement que l'écrivain réaliste et l'écrivain naturaliste qui lui succède.

En se référant à la deuxième entrée de la définition citée en épigraphe, étudions la position de l'écrivain comme porte-parole de la réalité dont il est à la fois le « secrétaire » et l'interprète. C'est du moins ainsi que se définit Balzac le réaliste, à savoir comme le simple scribe de la réalité : « La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. »⁴

Le « secrétaire » de la réalité complète le travail de l'historien, en se contentant d'occuper, comme pour justifier l'existence de l'activité littéraire elle-même en un siècle de plus en plus marqué par les effets de la révolution industrielle et le capitalisme, les interstices de l'Histoire. En cela, il est moins prétentieux que l'écrivain du roman historique. Cependant, comme chez Fenimore Cooper et son maître Sir Walter Scott, le personnage, avant d'avoir une singularité quelconque, est d'abord un « type », le digne représentant d'un groupe de personnes bien réelles, correspondant à une classe sociale ou à une ethnie. Et si la ville est déjà dépeinte chez Balzac comme une « jungle » régie par les lois de l'environnement — métaphore « naturaliste » qu'Upton Sinclair, chef de file des écrivains américains engagés du début du XX^e siècle allait utiliser comme titre de l'un de ses plus célèbres romans — le romancier réaliste reste néanmoins le peintre de « l'âme », ambition dont l'écrivain naturaliste commence par se départir

L'écrivain naturaliste pousse en effet bien plus loin la relation entre la littérature et les idéaux de la science : son champ d'investigation n'intègre pas seulement les autres « sciences humaines » (l'histoire, la sociologie et la psychologie, notamment), mais les sciences expérimentales. Zola pourrait s'enorgueillir d'avoir fait de la « littérature expérimentale », expression éponyme de l'un de ses plus célèbres recueil d'essais⁵.

Comme le poète romantique, l'écrivain s'intéresse à la nature mais pas pour les mêmes raisons. Certes, à l'instar de Wordsworth et de Coleridge en Angleterre ou de Walt Whitman en Amérique, il est mû par un souci démocratique. Mais sa fonction de truchement devient plus complexe dans la mesure où le lien sur lequel il établit son imaginaire créateur est d'une double

nature : il fait « remonter » à la surface la vie invisible des « bas-fonds » pour l'exposer de la manière la plus transparente possible (c'est l'idéal esthétique de Zola) au regard myope, voire aveugle, des classes « supérieures ». Il revendique, par ailleurs, un rôle de « traducteur » objectif le langage de la nature, dont il connaît l'activité « secrète ».

L'écrivain naturaliste aménage un grand espace dans sa fiction au profit des « sans-voix », dont il devient le porte-parole : les petits agriculteurs opposés aux grandes compagnies de chemins de fer capitalistes dans la Californie de la fin du XIX^e siècle (Frank Norris), les animaux opposés aux hommes dont ils sont en fin de compte l'allégorie (Jack London). John Steinbeck, quant à lui, célèbre le parler populaire et rural ainsi que les forces de survie des migrants « Okies » piégés dans la « jungle » californienne (qui ressemble pourtant à un paradis terrestre) ; et Zola de mettre en lumière le « peuple » de Paris ou encore les mineurs

du nord de la France dont il restitue fidèlement le mode de vie. La critique anti-naturaliste ne s'y est pas trompée qui a crié à la « scatologie » ! C'est en effet ainsi que le « Manifeste des Cinq » a qualifié *La Terre* (1887) : un « recueil de scatologie », une « imposture de la littérature véridique »⁶. L'intérêt accordé par Zola à la « lie » au nom de la démocratie, ne pouvait donc ne pas déplaire à ceux qui refusaient à la littérature ce rôle d'intermédiaire, voyant en l'écrivain idéal une force confirmative de la

supériorité de la culture officielle, gardienne des « belles-lettres ». C'est ainsi que Louis Ulbach a violemment rejeté le naturalisme, n'y voyant qu'une « littérature putride » (*Figaro* de janvier 1868), opinion partagée par Barbey d'Aurevilly qui s'en est pris aux « ordures » du *Ventre de Paris* et de *La Faute de l'abbé Mouret*, dont il a dénoncé la philosophie matérialiste et athée.

Procès verbaux

Mais n'est-ce pas le corps que ces critiques ne voulait pas reconnaître ou, plutôt, *entendre* ? Et n'est-ce pas bien de corps que Zola parle lorsqu'il situe, dans la préface de 1877 à *L'Assommoir*, l'étendue politique de son roman ? Celui-ci, écrit-il, est « une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple ». L'« odeur du peuple », c'est aussi l'odeur de l'autre, émanation de ce qui est à la fois proche et lointain de *nous*.



Photo Hamid Debarrah

Mais Zola n'intègre pas consciemment cette donnée dans sa réflexion. Son objectif est politique et nettement démocratique : « Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avaient pas droit au Roman. [...] Nous nous sommes demandés s'il n'y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames

trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble ; [...] si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut. »⁷

L'écrivain est un intermédiaire qui entend les deux discours, connaît les deux mondes : celui qu'il montre et celui qu'il interpelle et dont il fait partie. La logique est forcément binaire : le bas et le haut, l'indigne et le noble... Mais ne perçoit-on pas un troisième terme qui va au-delà des effets immédiatement convaincants mais non moins suspects du binarisme ?

Ce qui dérange les « bien-pensants », ce ne sont pas des considérations esthétiques (le « mauvais goût »), mais d'autres, à la fois politiques et éthiques (matérialisme et athéisme tous deux perçus comme une menace subversive et immorale). La propension à utiliser un langage relevant de l'abjection chez les critiques qu'on vient de citer, prouve symptomatiquement la force de vérité de la fiction. Ce qui est « en bas » et que Zola fait « remonter », n'est autre que ce que Freud allait appeler peu de temps après, un « refoulé ». Et l'œuvre de Zola, malgré ses certitudes scientistes, laisse passer dans la fiction l'inconscient et ses pulsions inquiétantes, mêmes si le « retour du refoulé » prend un sens social, et même si le cadre d'ensemble se veut d'une objectivité naturaliste. Si Zola et Steinbeck, dont il sera question dans un moment, ont tant dérangé, c'est que l'entre-deux qu'ils occupent comme écrivains soucieux de l'autre et de ses lieux sociaux, leur permet à la fois de mettre à nu les béances sociales, et de jeter des passerelles au-delà du gouffre : ils ont des solutions « politiques » pour relier les deux classes sociales. Par ailleurs, et malgré eux, leur fiction révèle l'existence de deux discours : le discours social (et ses semblants de certitude, dont celle de l'auteur lui-même)

et le discours de l'autre, provenant des « bas-fonds », terme qui désigne non plus un lieu social, mais décrit métaphoriquement ce qui est en nous mais méconnu. Et on peut dire ici que l'écrivain est le traducteur malgré lui de l'inconscient. Celui-ci est dénié, c'est-à-dire admis par négation. Son masque est celui du traducteur scientiste qui a oublié qu'il n'est qu'un interprète parmi d'autres.

Le scientifique (le biologiste) expérimente sur des organismes vivants dont il décode le « langage » secret, avant de le communiquer au commun des mortels. Il considère en ce sens la nature comme une réalité objective, « postulat de base » de la méthode scientifique selon Jacques Monod⁸. C'est dans ces limites objectives que l'écrivain naturaliste entend situer sa fiction.

Le sous-titre du monumental cycle de romans *Rougon-Macquart*, est assez significatif : « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. » Il ne s'agit donc pas seulement d'un thème « social » mais également naturel, dans le sens où le romancier s'intéresse en priorité aux déterminismes biologiques, aux lois de l'hérédité, à l'atavisme. Pour Zola, l'histoire naturelle explique l'histoire sociale. On perçoit l'immense influence des théories de Darwin sur la littérature naturaliste (*L'Origine des espèces* a paru en 1859 ; douze ans plus tôt, Prosper Lucas avait publié son *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*). L'écrivain naturaliste est ainsi le lecteur savant de phénomènes naturels « codés », inintelligibles pour le commun des mortels, et dont il repère, avant de le convertir en discours romanesque, le « travail secret de la nature ». C'est ainsi que, à travers cinq générations successives présentées depuis le premier tome du cycle, *La Fortune des Rougon*, jusqu'au dernier, *Le Docteur Pascal*, Zola a suivi, « le travail secret qui donne aux enfants d'un même

père des passions et des caractères différents à la suite des croisements et des façons particulières de vivre ».

Le but affiché de l'écrivain est, avant toute considération esthétique ou poétique, « scientifique ». Aussi Zola remet-il en question la notion même de « roman », synonymes selon lui de fantaisie, d'imaginaire : « Il est fâcheux [...] que nous n'ayons pu changer ce mot "roman", qui ne signifie plus rien, appliqué à nos œuvres naturalistes. Ce mot entraîne une idée de conte, d'affabulation, de fantaisie qui jure singulièrement avec les procès-verbaux que nous dressons. » Il est clair que pour le fondateur du roman naturaliste, ce qui définit la vérité, c'est le positivisme et le pragmatisme. Comme dirait son contemporain américain William James : n'est vrai que ce qui est vérifiable, à savoir susceptible d'être expérimenté. Ce pragmatisme, grand thème de la philosophie mais aussi la culture américaines, informe également certains des romans réalistes et naturalistes de John Steinbeck.

Les Raisins de la colère s'inscrit dans une réalité américaine (celle des années 1930) et dans une tradition culturelle américaine (celle du roman épique de la grand-route) ; le roman revendique par ailleurs un naturalisme certain. Confiant, enthousiaste, John Steinbeck y applique les théories évolutionnistes en particulier, et biologiques en général, pour donner à son récit une étoffe universelle, celle que lui dicte, croit-il, la vérité scientifique. Notons, cependant, qu'une autre vérité, celle du discours de l'Autre précisément, s'impose à lui, là où il voulait faire une œuvre objective : être le porte-parole des sans-voix, et le dénonciateur du sort que l'Amérique capitaliste des années 1930 fait aux petits fermiers des régions du Midwest, devenus des métayers sur leurs propres terres hypothéquées, avant de se

retrouver migrants, vagabonds pour certains, sur les routes de la Californie. Notons cependant que le discours scientifique du roman ainsi que l'axiologie qui structure son éthique, sont d'une grande complexité sur laquelle on ne saurait s'attarder ici⁹. Ce qui retient l'attention ici, ce n'est pas la manière dont Steinbeck plaque la théorie naturaliste (et ce qui a été dit sur Zola plus haut pourra facilement éclairer le roman de Steinbeck, même s'il est un naturaliste moins rigoureux, voire moins cohérent, que Zola), mais, plutôt, ce troisième terme dont je parlais au début et qui surgit du texte même pour décrier le binarisme et ses limites. Comme chez Zola, mais de manière plus prononcée, l'intermédiation de la lettre est verticalement traversée par une force qui donne au projet de l'écrivain une orientation non prévue.

Les autres voix

Jusqu'ici, j'ai mis l'accent sur le rôle de l'écrivain comme « truchement » en abordant la question du lien entre l'œuvre et la réalité extérieure, entre l'écrivain et les doubles lieux de la réalité : discours populaire et discours cultivé, culture des « civilisés » et culture des « sauvages », langage des animaux et de la nature, et langage des hommes. Plus la littérature progresse à travers les âges, plus elle revendique cette place de truchement. Le modernisme (les années 1910 et surtout 1920) ne remet pas en cause le lien avec la réalité, comme ne tardera pas à la faire son enfant terrible le « post-modernisme ». En revanche, il va étoffer les liens intrinsèques à l'œuvre elle-même, une œuvre parmi d'autres, ne pouvant se lire sans référence à ce qui a été écrit (peint ou sculpté) auparavant : *l'Ulysse* de Joyce, *Le Bruit et la fureur* de Faulkner, mais aussi le cubisme de Picasso (lequel a su intégrer dans sa pensée artistique l'« art nègre »)..., disent le lien fondamental entre les textes et la dimension foncièrement plurielle, « ouverte » de la

fiction. Les modernistes, tout en réduisant l'importance de la dimension diégétique, ne pouvaient donc plus concevoir la *textualité* sans l'*intertextualité*. Et pour bien le signifier, Hemingway donnait comme titres à ses recueils de nouvelles, de romans ou de nouvelles elles-mêmes, de courtes citations, glanées chez les poètes élisabéthains, les grands dramaturges anglais, les Réalistes russes ou la Bible. L'œuvre littéraire ou artistique, que ce soit par le jeu du collage, de la parodie ou de la satire, de la citation implicite ou explicite, renforçait sa valeur de lien, non seulement entre les textes, mais aussi entre les cultures et les nations, entre les vivants et les morts. Elle revendiquait sa place de relais dans un circuit symbolique de plus en plus universel, de plus en plus ouvert sur le passé et les autres cultures (qui ont conservé le leur grâce à une oralité créative, mais aussi à des formes artistiques sacrées), eu égard au travail, lui-même en développement, de l'ethnologie et de l'anthropologie modernes

Du coup, quand on lit Steinbeck, on entend d'autres voix, et celles-ci désamorcent le risque de monologisme que le discours naturaliste et ses certitudes tendent à imposer à l'œuvre. Ce qui est particulier dans le roman « naturaliste » de Steinbeck, c'est, outre son heureuse polyphonie, la présence d'une voix qui elle-même ouvre dans le texte une autre... voie.

En effet, au-delà de la voix comme « objet » créant des effets de musicalité et relevant du « plaisir du texte » (selon la formule sensuelle de Roland Barthes), la voix dans *Les Raisins de la colère* véhicule également un discours philosophique et poétique, celui d'Emerson, souvent convoqué dans le roman, notamment dans les propos de Casy. Sans être explicitement cité, Emerson (et il n'est pas le seul inter-texte majeur dans le roman) introduit dans *Les*

Raisins de la colère un paradigme important dans le roman, lequel paradigme contredit le projet naturaliste (scientiste, pragmatiste) de Steinbeck. Du coup, on se trouve face à une œuvre naturaliste qui valorise le non-finalisme, dont l'écrivain revendique sa place d'intermédiaire social marxisant, mais qui, en même temps, « croit » en la synchronicité et reconnaît la spiritualité et une forme de religiosité.

Les idées de Casy, personnage marquant du roman dont les pensées influencent considérablement les autres personnages (notamment Tom et Ma), et déterminent par là le cours du récit, sont religieuses au sens large du terme, même si elles restent dans l'ensemble très proches du philosophe et poète transcendentaliste Emerson, qui a rejeté le Séminaire pour fonder le transcendentalisme, lequel ne garde pratiquement de la doctrine unitarienne qui en est le fondement, que l'idée de l'unicité du divin. Un symbolisme persistant, dont le narrateur lui-même est l'agent, donne au personnage de Casy une aura sacrificielle fort évocatrice du Christ. Mais son éthique relève surtout du transcendentalisme, surtout lorsqu'il remet en cause la divinité du Christ, tout en insistant sur l'existence d'un esprit collectif qui serait la somme de tous les esprits humains. Comme Emerson, Casy remplace le Dieu chrétien distinct de la création, par le Dieu à la fois apparent et latent des Soufis. Pour Casy, le divin est une force panthéiste qui est la somme de *tout* ce qui existe. D'où le rejet de la coupure morale entre le bien et la mal. L'homme fait partie de ce Tout qu'Emerson, fort influencé par l'Orient hindouiste, nomme « Sur-âme » : réalité à la fois transcendante et immanente, en même temps dans l'homme et autour de lui¹⁰. Ainsi, au mouvement linéaire, progressiste, fondamentalement évolutif du scientisme naturaliste, Steinbeck

oppose-t-il dans le même roman une logique inverse : holistique, moniste, circulaire. Le naturalisme de Steinbeck est en quelque sorte... *surnaturaliste* !

Cette *autre* dimension est présente dans le roman non seulement dans les propos spécifiques d'un personnage (Casy), mais également dans la structure du récit. C'est le narrateur lui-même qui valorise des thèmes telle la synchronicité, faisant montre ainsi de sa foi en l'existence de correspondances universelles. Le personnage n'est pas déterminé par le biologique ni par sa volonté politique seulement, mais également par son appartenance à une réalité, une sorte de moi océanique où se dit sa véritable identité d'être vivant : non seulement dans son corps et par lui, mais autrement vivant. Et s'il réduit la singularité du personnage en étoffant sa dimension typique, s'il s'intéresse en bon naturaliste au comportement du groupe plus qu'à celui de l'individu, il n'étouffe pas le discours de l'Autre, mais, comme Jung, lui donne une forme moins inquiétante et en même temps plus adaptée à ses idéaux collectivistes.

Ici, l'écrit ouvre un espace où l'altérité puisse s'énoncer, quelle que soit la forme ou le sens que celle-ci puisse prendre : une « sur-âme » hindouiste revue par Emerson, l'inconscient freudien « logique » et essentiellement individuel, ou l'inconscient collectif jungien. Peu importe ici si cet *autre* dit une réalité transcendante ou, à l'inverse, immanente. Ce qui compte, c'est l'opération même par quoi l'écriture, malgré la volonté idéologique de l'auteur, accomplit un acte d'ouverture qui laisse parler « quelque chose » et ce malgré la volonté idéologique de l'auteur. L'auteur naturaliste voulait appliquer des théories scientifiques, copier la réalité, mais le voilà en train de se laisser dire par ce qu'il ignore et en même temps connaît, le voilà écrivain ! Et c'est bien pour

cette raison là que nous lisons aujourd'hui et que d'autres liront demain *Les Raisins de la colère*. En revanche, quand la littérature engagée est entièrement concentrée sur le message et néglige la nature ambiguë du discours lui-même, elle se fait vite oublier.

Peut-on lire Alex La Guma, pourtant un très bon auteur, au-delà du contexte politique et social de l'Afrique du Sud des années de l'Apartheid ? Certes, on peut le lire pour ses vertus pédagogiques, voire historiques..., mais les ouvertures dont nous parlons ici y manquent de même qu'elles manquent dans nombreuses œuvres politiquement engagées. Quand l'altérité y fait défaut ou alors se trouve réduite à un schéma binaire de séries oppositionnelles, l'œuvre ne peut atteindre l'intime en nous, cette part voilée de l'être que la musique fait vibrer, que la beauté des formes touche, et qui reste toujours vraie, quel que soit notre époque ou notre lieu de vie. Ceci ne veut pas dire que la littérature engagée est limitée. En effet, on peut écrire une œuvre engagée tout en aménageant un espace pour l'autre. La littérature noire américaine en donne de bons exemples. J'en retiens deux, bien que de dimensions différentes : Ernest Gaines et Toni Morrison.

La symbolisation du passé

Quand Ernest Gaines écrivait à la fin des années 1960 son *Autobiographie de Miss Jane Pittman*, il savait bien qu'il était le premier écrivain noir américain à travailler sur le lien non seulement historique et social mais aussi symbolique, entre le passé et le présent. Aussi a-t-il confié la narration de son récit non pas à un narrateur « objectif », mais à la protagoniste du récit elle-même, Miss Jane Pittman, une dame plus que centenaire, laquelle donne voix, la sienne, à l'histoire de son peuple. La voix de Jane, grâce à sa dimension intime, orale, fonctionne

merveilleusement comme lien entre les Noirs et les Blancs, séparés par le mur de l'esclavage puis celui de la ségrégation raciale. Mais Gaines, réaliste, pressé par son objectif social, était contraint de réduire la portée de la fiction et de l'imaginaire, pour privilégier sa position de porte-parole. Jane malgré son originalité héroïque, reste typique et assume parfois et ce de manière quelque peu forcée, le rôle de chroniqueuse.

C'est de cette contrainte réaliste que Toni Morrison s'affranchit quand elle écrit son chef-d'œuvre *Beloved*, récit bien plus appuyé sur l'esclavage que celui de Gaines, non seulement parce qu'elle y raconte l'histoire d'une femme qui a bel et bien existé, mais également parce qu'elle ne sort pas des limites géographiques et temporelles de l'histoire

Comme La Guma et comme son concitoyen louisianais Gaines, Toni Morrison a grandi dans un pays et en une période marqués par la ségrégation raciale. Ses œuvres sont engagées dans le sens où elle donne la parole à des personnages féminins et noirs, que la réalité raciale et machiste a réduit au silence ou déformé pendant longtemps. Cependant, son écriture donne à lire des moments d'ouverture sur autre chose que la société à proprement parler. Dans *Beloved*, elle se sert pourtant d'un fait historique (le meurtre d'un enfant par sa mère, une esclave fugitive dénommée Margaret Garner, qui a ainsi préféré tuer son enfant plutôt que de le « laisser mourir à petit feu » dans la plantation du maître). Comme chez Steinbeck, l'œuvre littéraire parle (magistralement) à la place d'un groupe social et historique empêché (ici les esclaves), et qui n'a pas les moyens de bien dire ou de suffisamment dire ses maux et ses espoirs. Une auteure qui a vécu pendant la période de l'esclavage et qui n'était pas noire mais faisait partie des dominants, a écrit une œuvre qui a bouleversé les États

du Nord déjà sensibilisés à la question de l'abolition¹¹. Des récits d'esclaves fugitifs avaient déjà été publiés. Frederick Douglass avait donné des comptes-rendus précis et dramatiques des conditions de vie ou, plutôt, de survie des esclaves.

Mais *Beloved* n'est pas un *slave narrative* parce que le roman met précisément en scène autre chose que l'affect, qu'il soit drapé dans le discours de la dénonciation ou du témoignage ému. Toni Morrison ouvre son imaginaire créatif au *sujet*, à la singularité d'un personnage du coup unique. Ici, l'historiographie n'empêche pas mais au contraire permet d'entendre la parole du sujet, et d'interpréter de manière plus riche, plus complexe, les actions et passions du personnage¹². Il y a en outre dans le roman de Toni Morrison une intermédiation verticale qui a plus de poids, plus de force que celle que nous présente Steinbeck dans *Les Raisins de la colère*. Pourquoi ? Parce qu'elle donne forme à une voix venue d'ailleurs, laquelle ne relève pas seulement du retour du refoulé de la mère, mais du retour violent et, surtout, nécessaire de la voix de la morte (l'enfant tué) où se fait entendre l'*ensemble* des voix des morts sans sépulture, sans dignité. Le thème surnaturel produit une action salvatrice sur le monde réel de la mère blessée et de la sœur effrayée, et renouvelle notre regard sur l'histoire de l'Amérique. La force du roman de Toni Morrison, c'est d'entrecroiser le discours complexe de l'inconscient avec un savoir historique précis et bien documenté, tout en allant au-delà : du côté de la limite ultime entre la vie et la mort, pour renouveler la parole en l'affranchissant de la violence qui la retenait.

L'infanticide peut alors être relu comme un acte sacrificiel fondateur de la subjectivité de la mère — qui, par le processus du transfert, liquide son sentiment de toute-puissance —, mais aussi de la communauté noire, dont

la fraîche libération et le sort commun ne pouvaient fonctionner à eux seuls comme force unifiante. Seul le symbole pouvait le faire, et la lettre de Toni Morrison n'est autre que l'inscription de ce symbole : la béante mémoire tragique, regardée en face par la fiction, peut maintenant se fermer et intégrer l'histoire des hommes. La symbolisation du passé, son écriture, aboutit à son oubli, à savoir à l'acceptation qu'il devienne autre chose que lui-même : un don de vie.

J'ai souligné l'importance du roman engagé et son rôle d'intermédiaire social, culturel et historique. L'auteur traduit en fiction des faits réels ou inspirés par elle, pour les mettre davantage en évidence ou en expliquer les mécanismes complexes, qu'ils soient d'ordre social ou naturel. J'ai néanmoins mis en évidence les limites de ce genre d'écriture en interrogeant la notion d'intermédiation. Celle-ci est dans le roman réaliste, naturaliste (mais aussi historique), horizontale. Autrement dit, elle est de structure binaire : articulation entre deux sociétés, deux sexes, deux groupes ethniques, deux natures.... Aussi voit-on cette fiction appuyée sur des séries éthiques duelles (ou mêmes morales dans le roman réaliste). Elle est en revanche considérablement réduite dans le roman post-moderniste, réflexif, et de structure unaire malgré la « théorie » de la plurivocité qui l'informe. Les romans que j'ai mis en valeur, qu'ils soient écrits par des contemporains ou par des modernistes, présentent une structure ternaire. L'intermédiation qu'ils assument avec plus ou moins d'insistance ou même d'intérêt (selon qu'on s'appelle Borges, Morrison ou Fitzgerald), n'empêche pas le fonctionnement d'un troisième terme qui rend ambiguë toute certitude énoncée par un personnage ou par la voix narrative elle-même. Là, l'écrivain n'est pas tout à fait un traducteur, puisqu'il ne connaît pas le langage qu'il convertit ; il

peut seulement le percevoir, il en a l'intuition mais pas le savoir. Il sait, comme Derrida, que son activité l'emmène, pour ne pas dire l'emporte, là où il ne s'attendait pas. Ceci ne réduit pas sa dimension d'œuvre engagée si telle est la volonté de l'auteur. Mais c'est un engagement pour ainsi dire dégagé des contraintes binaires sur lesquelles s'appuient les codes de la réalité (ou la réalité comme code ou discours). La structure de genre de fiction produit de l'en-plus, lequel ne se laisse jamais prendre dans les rets du savoir idéologique. C'est pourquoi ces écrivains-là sont pour moi des *translateurs*. Il relatent, relient, traduisent, témoignent et interprètent, mais en laissant quelque chose d'imprévisible, un au-delà du familier et des lois de la réalité ou de la cité, traverser leur dire. Ils ne se contentent pas de transvaser, mais, fort heureusement, s'évertuent à créer des formes transfiguratives. ■

1. Valéry écrit à ce propos : « Il s'est développé chez nous, à partir du XVI^e siècle, un certain esprit critique en matière de forme, qui a sévèrement "contrôlé" notre littérature, pendant la période dite "classique", et qui n'a cessé, depuis lors, d'exercer une influence directe ou indirecte sur les jugements de valeurs et, par là, sur les productions. La France est le pays où des considérations de pure forme — le souci de la forme en soi — aient dominé et persisté jusqu'à notre époque. Un "écrivain", en France, est autre chose qu'un homme qui écrit et publie. Un auteur, même du plus grand talent, connaît-il le plus grand succès, n'est pas nécessairement un "écrivain". Tout l'esprit, toute la culture possible, ne lui font pas un "style." » *Regards sur le monde actuel et autres essais* (Paris, Gallimard, 1945).
2. Jacques Derrida, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (Paris, Aubier-Flammarion, 1980).
3. Jacques Lacan, « Le Séminaire sur "La Lettre volée" », in *Écrits* (Paris, Éd. du Seuil, 1966).
4. Avant-Propos à *La Comédie humaine* (1842).
5. *Le Roman expérimental* (1880).
6. Voir, pour cette référence et celles qui suivent, Alain Pagès, *Émile Zola, bilan critique*, Nathan Université, 1993.

7. Préface à *L'Assommoir*.

8 Jacques Monod, *Le Hasard et la nécessité* (Paris : Éd. du Seuil, 1970).

9. Voir à ce propos Rédouane Abouddahab, « "There's a woman so great with love-she scares me": Éthique(s) de *The Grapes of Wrath* », *Représentations*, Hors série n° 2 (février 2008), pp. 1-26 : <http://w3.u-grenoble3.fr/representations> ; et « Figures de la rupture et de la conciliation : conscience communautaire et traditions américaines dans *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck », *John Steinbeck : The Grapes of Wrath*, sous la dir. de Christine Chollier (Paris: Ellipses, 2007), pp. 11-37.

10. Comme dans l'hindouisme, l'âme individuelle (*atman*) est identique à l'Esprit Universel (*brahman*), présent dans tout ce qui existe.

11. Je fais référence au célèbre roman de Harriet Beecher Stowe, *La Case de l'oncle Tom* (1852).

12. Ce qui est insistant chez Toni Morrison en ce sens, c'est ce qui dans l'amour, surtout maternel, pousse vers la mort. À ma connaissance, aucune romancière, même pas Virginia Wolfe dont on connaît l'intérêt pour le thème maternel, n'est allé aussi loin dans l'exploration du thème maternel, singulièrement présenté du point de vue de l'enfant (positionnement oedipien dont foisonne la littérature occidentale) *et* de la mère.

