

Danièle Letocha
Emerita, University of Ottawa

**En amont de l'écriture, en aval de la lecture :
des libertés à prendre**

Résumé

Danièle Sallenave a parlé d'une crise de la transmission de l'héritage littéraire occidental. Pourtant, on peut constater que les grandes œuvres peuvent encore parler avec éloquence à presque tous. En considérant l'œuvre littéraire dans sa polysémie et sa porosité, comme le fait Thierry Hentsch dans Raconter et mourir, je cherche à montrer que la littérature traite essentiellement d'altérité. La liberté ici, consiste à se délivrer de soi et à nommer la mort. D'une part, l'écriture authentiquement littéraire offre, entre autres, quatre types de libertés : émancipatrice, exploratrice, transgressive et reconstructive.

Pour aborder la question des libertés qu'on acquiert en écrivant ou en lisant de grandes œuvres, le piège serait de se camper dans un point de vue crépusculaire c'est-à-dire de se placer à la fin d'un beau règne où naguère encore on pouvait transmettre à de jeunes esprits le culte de la littérature, ce qui leur permettait de prendre leur envol vers la grande culture universelle, alors qu'aujourd'hui, on ne le pourrait plus. L'implicite d'une telle vue voudrait que les grands textes aient la mystérieuse capacité de nous sauver de l'enfermement en nous-mêmes, de nous libérer de la pauvreté et des préjugés du *hic et nunc* : l'immédiateté de notre situation dans l'espace et dans le temps serait donc à comprendre comme un confinement, une limite, une privation de liberté et d'humanité.

C'est ce qu'a écrit Danièle Sallenave en 1995 dans un réquisitoire absolument noir, non pas contre les étudiants mais contre les conditions d'enseignement de la littérature dans les facultés françaises : Lettres mortes. De l'enseignement des lettres en général et de la culture générale en particulier¹. Cette romancière², historienne du cinéma et essayiste politique s'intéresse à la lecture littéraire, à la passion, au plaisir du texte, et non pas au *scholarship* technique que les programmes développent et mesurent chez les étudiants de son université, à Nanterre, en banlieue de Paris. Les super-techniciens de la littérature, spécialisés en psychanalyse, en sémiologie, en déconstruction, en herméneutique, en études féministes, etc. (sans oublier l'expertise en procédures pour réussir aux examens, souligne-t-elle), sont en quelque manière asservis et castrés, moins libres qu'en commençant leurs études littéraires. Il ne suffit donc pas d'un contact avec les œuvres pour que s'opère la libération à laquelle elle pense. Pour le

¹ Elle est revenue à la charge en 1997 dans *À quoi sert la littérature ? Entretiens avec Philippe Petit*.

² Dont le talent d'auteur d'une dizaine de romans et d'autant d'essais a été reconnu par le Prix Renaudot 1980 pour *Les portes de Gubbio*.

montrer, Danièle Sallenave entreprend de décrire la dynamique qui règne dans ses cours : cet enseignement de premier cycle ne mobilise plus le vecteur de liberté que comporte tout grand texte. Donc, les œuvres sont mortes : elles ne jouent plus leur rôle primordial d'émancipation ; les facultés sont devenues de vastes hangars de tromperies où l'on fabrique de pseudo-lecteurs qui deviennent les futurs professeurs. Depuis les années soixante, conclut-elle, « on ne fait plus de vraies études de Lettres, avec une vraie fréquentation des livres et des œuvres »³.

Puis, dans un chapitre autobiographique éloquent, Danièle Sallenave, portée par une puissante indignation, affirme que le régime des « grandes écoles » dont elle est issue a réussi --et réussit encore en 1995-- à former des esprits libres grâce à la littérature⁴. Il y a des conditions objectives à l'appréciation d'une œuvre littéraire, complexe et difficile par définition. Mais lorsqu'il s'agit de définir précisément ces conditions, le discours tourne court. On est devant un analogue de la grâce ou d'une conversion religieuse : ferveur, sérieux, talent, engagement, préparation, renoncement au succès commercial et à la gloire facile, c'est une ascèse élitaires de la culture qu'on nous propose là.

Pourtant, je ne pouvais pas oublier qu'en 1993, ma collègue Josiane Rieu de l'Université Sophia-Antipolis (Nice) avait monté, aidée de quelques professeurs mais sans moyens, la sauvage et terrible Orestie d'Eschyle avec des étudiants du premier cycle de la Faculté des Lettres, dont un bon nombre de jeunes immigrants. La musique

³ Sallenave (1995), pp.13-14

⁴ Pourquoi l'État ne généralise-t-il pas cette qualité d'enseignement ? s'inquiète-t-elle, en insistant déjà sur la marginalisations des étudiants issus de l'immigration dans ses classes de faculté. Je me suis permis de publier une réponse à son cri d'alarme sous le titre de « Lettres vives, lettres mortes. Réponse à Danièle Sallenave » en 1998. Elle y a réagi. Mais la déploration continue : les mêmes valeurs se retrouvent dans le pamphlet de Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, (94 pp.) paru cette année.

et la danse rythmaient ces cinq heures où la fureur sacrée s'était emparée de nous tous. Une sorte de transfiguration où tout consonait. Les premiers transis et émus étaient les jeunes acteurs qui venaient de rendre sa vérité à un monde étranger en coïncidant de l'intérieur avec ses nécessités. Ils n'étaient pourtant ni hellénistes, ni historiens⁵. Ce rapport privilégié avec les œuvres littéraires qui élargit les libertés demeure mystérieux, y compris pour ceux qui le vivent, en amont comme en aval d'une grande oeuvre.. On ne peut pas le réduire à des rapports de causalité transitive. Ainsi, on observe que le régime des grandes écoles françaises produit autant d'esprits jouissant de cette liberté déployée par l'expérience des oeuvres que de gens asservis par les routines académiques. Les grandes œuvres littéraires ne viennent pas avec un mode d'emploi.

Pour placer ces actes de magie sur leur horizon de liberté, je me tournerai plutôt vers le modèle herméneutique dessiné par Thierry Hentsch pour reconnaître l'essence littéraire dans les grands récits fondateurs de l'Occident. J'appliquerai ses hypothèses à l'écriture du roman moderne principalement. Puis, dans une seconde partie, je commenterai des exemples d'affirmation de quatre types de libertés à prendre par l'écriture : émancipation, exploration, transgression et, le cas échéant, reconstruction du moi. Enfin, je montrerai pourquoi la liberté qui opère en littérature me semble si lourde à manœuvrer.

⁵ Quelques années auparavant, Ariane Mnouchkine et sa troupe de la Cartoucherie de Vincennes avaient monté la même trilogie en la repensant entièrement sous le mode archaïque avec de très jeunes comédiens qui changeaient de rôle à chaque représentation, comme le voulait la règle de la maison. Ariane Mnouchkine avait formulé le « principe d'étrangeté » suivant : des étrangers (par l'espace) à la culture d'accueil sont bien placés pour intuitionner des pièces étrangères (dans le temps). C'est ainsi que Clytemnestre avait un accent portugais un soir et un accent tchèque un autre soir, lesquels s'effaçaient aussitôt de nos oreilles pour laisser place au texte, comme si Eschyle nous avait parlé lui-même, dans l'Aréna Maurice-Richard de Montréal, rempli de jeunes gens non spécialistes.

Contre l'unité tyrannique du même

Dans les deux volumes de son étude sur les sources narratives de l'imaginaire occidental, Raconter et mourir (2002) et Le temps aboli (2005), Thierry Hentsch légitime et consolide les visées littéraires des œuvres contre les entreprises de la philosophie et des sciences. Il le fait dans le registre anthropologique. Son propos n'est pas simple mais il permet de dépasser les impasses éthiques du manifeste de Danièle Sallenave. Son modèle théorique emprunte à la fois à Ricoeur et à Derrida, mais sans les nommer.

Le chapitre II « Récit et vérité » du premier volume fait une critique comparative des effets de clarification respectifs générés par les trois visées qui ont gouverné la vie symbolique occidentale, soit [la parole puis] l'écriture poétique, la philosophie et la science. En fait, philosophie et science se confondent jusqu'à la Renaissance. Nous voyons donc à l'origine le combat de deux modes de questionnement. La reprise littéraire cherche à générer du sens, un sens toujours fragmentaire et pluriel, tandis que la raison abstraite des deux autres « vise, plus ou moins consciemment, à ramener toute différence, toute discordance à l'unité tyrannique du même. Unité à la fois introuvable et indispensable. La civilisation vit dans l'utopie de sa continuité et de sa cohérence»⁶.

On voit déjà où pointe cette pensée du complexe. La densité, le poids ontologique et la liberté se retrouvent refoulés dans la vie par l'impératif de vérité de la science qui exige toute la place discursive, sans pouvoir faire taire la littérature. Le grand récit épique survit à côté du discours historique « objectif ». C'est la dualité permanente : sens

⁶ Hentsch (2002), p. 26

contre vérité. Nous trouvons la tension sur laquelle l'Occident s'est construit depuis l'Antiquité.

Le récit renonce à *la* vérité. La vérité du récit réside dans sa capacité à faire sens. Il s'offre ainsi comme le moyen privilégié, parce que le plus libre, le moins censuré de notre rapport au monde. Cette liberté l'éloigne en principe des visées de la religion, de la philosophie et de la science qui, chacune à sa façon essaie de s'imposer comme discours de vérité⁷.

C'est évidemment l'enjeu de liberté qui nous intéresse ici dans son rapport avec le discours littéraire. Quelle est donc la figure du sens ? Qu'est-ce qui l'exclut radicalement du champ de la vérité univoque et linéaire ? C'est sa porosité foncière, sa discontinuité, sa pluralité. En effet, là où la raison théorique construit l'unité épistémique en traduisant les données brutes en objets lisibles et commensurables sur une échelle unique de vérité, le sens, lui, disperse ses lectures, résiste à la quête de totalité et rejette l'identitaire qui se prétend accomplissement final de la pensée. La littérature ne pratique pas l'épuration, écrit Thierry Hentsch⁸. Elle conserve les dissonances et pense dans la dissonance même. C'est dire qu'elle prend d'entrée de jeu le risque de l'altérité, des rapports avec ce qui peut se révéler inentamable, inintelligible et muet, c'est-à-dire non-sens.

Mais ce risque se fonde sur un postulat qui creuse l'écart entre visée scientifique et visée littéraire : l'idée que l'autre est dans le même, que notre altérité est réelle et

⁷ *Ibid.*, p.17

⁸ *Ibid.*, p.33

féconde, qu'elle nous travaille de l'intérieur, souvent à notre insu. C'est la thèse que tous les livres (y compris l'écriture poétique) de Hentsch analysent, parcourent, retournent et commentent. J'y retrouve la marque de la modernité qui s'ouvre avec le «JE est un autre» de Rimbaud⁹. La difficile altérité où il y a toujours un reste, un manque et un surplus après les démarches identitaires. Hentsch l'applique aux collectivités autant qu'aux individus, aux corpus autant qu'à l'œuvre singulière¹⁰. On est ici aux antipodes de la doctrine bachelardienne de la séparation entre les deux versants anthropologiques de l'image et du concept, pour assurer que les constructions poétiques, d'une part, et scientifiques, d'autre part, se font, chacune de son côté, dans l'homogène. On peut voir maintenant comment se dessinent les différentes libertés que l'espace littéraire offre à qui veut s'en emparer, péniblement parfois, puisqu'il s'agit toujours de déstabiliser les vérités avec lesquelles on se met à écrire ou à lire.

En amont de l'écriture : les libertés qui s'offrent à l'écrivain

J'en privilégie ici quatre. Ce sont des libertés lourdes, inquiétantes, ambiguës.

Considérons tout d'abord la liberté de l'écrivain comme **émancipation** de son identité reçue et conventionnelle et, sous cette rubrique, celui qui choisit d'écrire dans une langue « non maternelle », comme s'il avait le pouvoir de changer de destin. C'est une situation difficile où la spontanéité, l'assurance du *native speaker*, l'intuition nuancée des connotations et niveaux de langue, servant à sentir, puis à dire le monde doivent être

⁹ Arthur Rimbaud, Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, dite « Lettre du Voyant », où un Rimbaud de 17 ans se propose de pratiquer « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » ; cf. Rimbaud (1972), p.X

¹⁰ Cela me semble une erreur et je m'approprie ici la distinction de Fernand Dumont entre culture première (où règne l'univoque et l'identité) et culture seconde (où les objets construits manifestent leur pluralité et leur subversion).

abandonnés et d'autres reconquis. L'instrumentalité de la langue adoptive apparaît, évidente et rigide comme in iceberg.

Il faut donc que la langue maternelle dont on se prive soit assortie d'un gain de liberté. Parmi les nombreux écrivains qui sont des transfuges linguistiques, plusieurs ont décrit cette expérience comme la mise au rancart d'une identité haïe ou rejetée pour son exigüité, ses préjugés, ses traditions jugées haïssables, ou encore à cause d'un lectorat trop faible. Écrire dans une langue seconde ou tierce est une prouesse que notre monde de grands brassages multiplie. L'écrivain transfuge apprivoise une autre sensibilité, d'autres références, comme Nancy Huston qui, dans Âmes et Corps, constate qu'elle a deux mondes, deux regards, deux voix. Non seulement a-t-elle gagné une identité auctoriale mais aussi un lieu d'échange entre ses deux mondes. Pour les fins de l'écriture, le fait d'adopter un autre monde linguistique dont on ne partage pas les automatismes fait voir ce que les locuteurs naturels ne voient pas. C'est donc une posture à la fois très coûteuse et libre.

Le spectre des motifs est large. Seulement parmi les écrivains venus de pays slaves, on trouve un Joseph Conrad qui méprisait tant la culture polonaise qu'il a choisi un nom de plume imprononçable dans la langue d'origine (où le « c » se prononce « ts ») et n'a plus guère écrit qu'en anglais où il se sentait enfin libre. Vladimir Nabokov, élevé par une gouvernante anglaise l'a fait par curiosité tandis qu'Isaiah Berliin, réfugié politique à Londres avec sa famille, a perfectionné l'anglais, sa troisième langue, par reconnaissance.

Écrivant directement en français au Québec, on trouve le romancier serbe Negovan Rajic, l'auteur de nouvelles bosniaque Maya Ombasic et la poète croate Nada Krpan. Enfin, Milan Kundera assure avoir fait un choix esthétique, Andreï Makine, dans Le testament français, décrit le milieu francophile de son enfance qui lui a donné le culte de la langue française. Le cas de Romain Gary/Émile Ajar, dont on sait que la langue maternelle était le russe, est intrigant et ludique puisqu'il a reçu le prix Goncourt deux fois en deux niveaux de français différents. Il fut tout heureux de se libérer par l'école française d'une relation affective et linguistique étouffante avec sa mère. Double exil, l'un privatif, l'autre libérateur.

L'examen quantitatif d'un ouvrage comme le Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec en énumère un grand nombre placé dans cette situation par choix ou par obligation au Québec seulement.

Face à ces transfuges, on trouve aussi une série d'écrivains qui, tout émigrés qu'ils soient/aient été, ont associé leur liberté d'écrivains à l'univers de leur langue maternelle, alléguant qu'ils ne peuvent pas se priver de la maîtrise des formes fines de leur langue, de sa syntaxe et du découpage du monde senti qui en est solidaire, sous peine de perdre leurs moyens. C'est le cas d'Alexandre Soljénitsine qui vécut au Vermont, isolé, loin de toute contamination par l'autre. Witold Gombrowicz, grand contempteur de sa Pologne natale, vécut 37 ans en Argentine sans écrire plus que quelques pages dans un espagnol volontairement mutilé. Le polonais demeura sa langue, comme celle de Kazimierz Brandys qui vécut aux Etats-Unis. Pour sa part, Nina Berberova passa des décennies aux Etats-Unis où elle enseignait (quoique son français fut meilleur que son anglais)

mais elle continua néanmoins à écrire en russe jusqu'à sa mort, persuadée qu'elle cessait d'être un écrivain en sortant de cette langue maternelle et en rapportant les tribulations de son identité multiple dans son autobiographie¹¹.

Comme le voyait Thierry Hentsch, il n'y a pas une manière unique de concevoir la liberté dans son rapport à la langue, mais presque autant qu'il y a d'écrivains et de situations contingentes. A la limite, l'écrivain pulvérise l'identité tout entière : il dissout langue et mémoire, croyant pouvoir s'auto-instituer ailleurs et autrement.

Langue perdue, langue méconnue, langue inconnue, langue en lieu et place d'une autre, troisième langue pure, langue fondamentale, langue de fond, langue autre, nous le savons à présent : il n'y a pas de langue maternelle, simplement quelque chose des « lointains fabuleux » qui s'inscrit dans l'œuvre, dans un travail d'écriture toujours à côté de, pas tout à fait sur le trait, décalé, décentré¹².

Un second type de liberté que l'écrivain peut investir, c'est celle d'**explorer** le monde et de peindre des identités autres que la sienne : il peut construire des personnages dont le sexe, l'époque, la culture, la classe sociale, le métier, etc. ne sont pas les siens et devenir plus convaincant que lorsqu'il raconte sa propre vie. Ce fut le cas de Marguerite Yourcenar, par exemple, lorsqu'elle rédigea Les mémoires d'Hadrien¹³ et récemment, de Jonathan Littel écrivant en français les 904 pages de son minutieux roman Les bienveillantes¹⁴ qui se déroule tout entier dans la tête d'un officier des S.S. On ne peut

¹¹ Berberova (1989)

¹² Robin (1993), couverture 4

¹³ Paris: Plon, 1951

¹⁴ Paris : Gallimard, 2006, prix Goncourt

échapper complètement à une certaine fascination devant cette personnification accomplie en terrain miné.

Chacun connaît la déclaration de Gustave Flaubert ; « Madame Bovary, c'est moi ! ». Ainsi, il faut prendre l'altérité foncière du moi au sérieux. Car il y a des vérités plurielles qui ne peuvent se concevoir et s'exprimer que du point de vue d'un moi fictif. La lecture oblique de la frontière entre le moi et le non-moi révèle à l'écrivain cet espace de liberté où une part du non-moi finit par entrer dans l'identité auctoriale de l'écrivain, laquelle n'est pas identique à son identité personnelle. Une des conditions préalables à l'exercice de cette liberté exploratrice c'est que l'écrivain ne craigne pas de se découvrir différent de ce qu'il croit être.

Or, ces expériences identitaires peuvent dérapier, même lorsqu'il s'agit d'un récit référentiel. Les mécanismes de l'identification de l'auteur avec sa construction peuvent devenir pathologiques, comme ce fut le cas pour Truman Capote quand il eut terminé l'écriture hautement littéraire et libre de In cold Blood. A True Account of a Multiple Murder pour Random House de New York en 1965. Épuisé par l'effort de symbiose psychologique fourni pour comprendre les criminels et leurs crimes, Capote ne put achever le roman subséquent et se tut définitivement. Le cas de figure extrême est représenté par le Britannique Archibald Stansfeld Belaney (1888-1938) qui vint au Canada anglais, attiré par l'étrangeté des Amérindiens sur lesquels il se mit à écrire des textes de fiction. Il s'identifia tour à tour à plusieurs de ses créatures littéraires puis, se mit à porter le costume indien et à manger comme eux. Il changea son nom pour celui de Washaquonasin, qu'il « traduisit » en Grey Owl, ce qui devint son pseudonyme. Il

faut dire que cela ne fut pas fait par esprit de cirque ou de commerce. Grey Owl se présenta désormais comme Indien. Il alla vivre dans les bois avec sa femme autochtone, entièrement leurré par l'effacement entre réalité et fiction qu'il s'était imposé en tant qu'écrivain. Non seulement son identité auctoriale sombra mais aussi, son identité personnelle et il ne comprit pas pourquoi, à la fin de sa vie, en Saskatchewan, la police l'accusait d'usurpation d'identité pendant que les éditeurs parlaient de fraude.

Il est bien évident que la pratique pseudonymique s'inscrit ici, dans ces libertés offertes de se configurer autrement pour explorer la condition humaine et même la condition animale ou végétale. la modernité y est certainement propice. Du côté de la vérité scientifique, le sujet cognitif cartésien s'affirme abstraitement et prend une posture transcendante par rapport au savoir. Du côté de la vérité philosophique, le sujet moral kantien se définit avec des droits nets et inaliénables. L'auteur se pluralise et se dissimule, se métamorphose et s'invente ; il se détache de son héritage symbolique avec une liberté inédite. Soren Kierkegaard occupe cet espace de liberté plutôt ludique, en créant des personnages qui singularisent les domaines traités, leur ton, leur contexte, dessinant un caractère particulier au locuteur qui présentera telle thèse sous le chapeau d'un pseudonyme : Jean Climacus, l'assesseur Wilhelm, etc. L'éclatement du pôle auctorial est néanmoins réel chez lui : les premières œuvres, en effet, paraissent sous des pseudonymes et présentent des points de vue auquel l'esprit de l'auteur ne souscrit pas complètement ou même pas du tout. On est donc en train de circuler dans une altérité doctrinale et stylistique produite par des moyens littéraires. Cependant, son long Journal égocentrique qu'il inaugure à vingt-deux ans fait contrepoids à la dispersion du moi devant le public et contrôle le risque de se perdre lui-même.

Ce n'est pas le cas des lignes d'écriture de Fernando Pessoa, « hentschiennes » de part en part. Dès 1914, les libertés que prend sa plume produisent trois hétéronymes qui coexistent avec la signature de l'auteur Pessoa. La consistance de chacun d'eux est telle qu'on connaît leur biographie respective. Alberto Caeiro est un libre penseur ; Ricardo Reis est un monarchiste, ancien élève des jésuites ; Alvaro de Campo est un ingénieur d'esprit positiviste moderne. Chacun a un style identifiable, des idées, des sentiments et ajoutait irrégulièrement des œuvres à son corpus. Ce n'est pas un canular mais bien la manière de rompre avec la logique identitaire qui a précédé, une nouvelle façon d'explorer la réalité.

Le cas de la liberté de **transgression** est plus simple à se représenter. Il ne s'agit pas d'éthique, ni de politique, du moins pas directement puisque cette écriture littéraire demeure un acte solitaire et symbolique. Donc, elle ne cherche ni à édifier, ni à scandaliser, ni à éduquer, ni à changer les règles. C'est une autre manière de ne pas prendre l'identité reçue au sérieux et de s'en libérer en l'ignorant. mais la difficulté tient au fait qu'ici, il s'agit autant de contenu que de forme. Ainsi, Henry Miller semble invalider la morale protestante commune dans Tropique du Cancer, en 1934, par un récit libre de corps et d'esprit mettant en scène certains milieux français vus par un Américain atypique. Un jeu où l'on parle alternativement du dedans et du dehors de ce monde, un pied-de-nez à la pruderie petite-bourgeoise au passage. L'écrivain Miller prend le droit de se situer ailleurs et autrement, cette fois, à l'encontre des valeurs dominantes. Il semble s'amuser du scandale et de l'interdiction qui a

frappé ses livres. C'est qu'en écrivain authentique, il se fie au travail (partiellement souterrain) de l'œuvre dans la culture.

Tout l'œuvre de Jean Genet, à partir du Journal du voleur de 1949 est construit sur une volonté de transgression poussée par l'audace et l'asocialité. Mais il ne suffit pas de transgresser pour faire de la littérature. Encore faut-il pouvoir créer une œuvre qui tient sur ses pieds, ou sur la tête : un monde formel qui défait et refait le sens d'une manière inédite. Genet met en crise l'autorité de la famille et de la société en se plaçant à son point aveugle, là même où surgit la cruauté commune, quasi invisible et insensible.

Yukio Mishima a fait de même pour la société japonaise. Tout en dénonçant l'américanisation de l'après-guerre, dans Les confessions d'un masque de 1959, il affiche son homophilie, évidemment condamnée par la tradition qu'il admire. C'est l'écriture qui dessine cette figure inassimilable. D'où une altérité insupportable qui conduit à une sorte d'implosion de son monde. Lui aussi se tient passionnément dedans et dehors de la société qui lui a donné les moyens de la prise de parole. Comme plusieurs écrivains qui pratiquent des libertés par transgression, Mishima s'est finalement supprimé¹⁵. Thierry Hentsch (et avant lui, Nietzsche et Camus) avait prévu qu'on pouvait échouer en tentant d'attribuer du sens, un sens.

Le quatrième registre des libertés que propose l'écriture littéraire concerne la **reconstruction** des identités ayant traversé l'innommable, l'insoutenable, l'impensable. Il s'agit ici de rompre le silence et d'élaborer une stratégie indirecte pour montrer la

¹⁵ Par seppuku, en 1970.

lumière noire. Dans les passages à vide, là où une société s'est en quelque sorte déshonorée, une forme de témoignage différé est encore requise, qu'il faut inventer pour mémoire. Il reste encore un sens à figurer dans le souvenir du non-sens absolu. C'est encore l'œuvre de la pluralité, cette contradiction apparente.

Aucun discours de journaliste ou d'historien ne peut nous renvoyer ce sens en déshérence. C'est le moment où l'écriture littéraire (et d'autres formes esthétiques) peut produire son effet de présence¹⁶. Entendons-nous : elle ne sauve pas ; elle ne punit pas ; elle ne protège pas contre la répétition de la barbarie. L'écriture trace seulement des signes, évoque le vertige et le néant. L'écrivain lance une parole qui libère les mots au lieu de leur commander.

Quelques exemples le manifestent ce couple paradoxal de silence et de chuchotements percés de cris. Le long poème Une phrase sur la tyrannie¹⁷ de Gyula Illyés qui ne montre que l'écho de la terreur en des moments et des circonstances inattendues. Le texte éveille une sorte de grondement très lointain et terrifiant où chaque mot s'avère indispensable, dans une justesse propre, séparée de la vérité discursive.

(...) Car là où il y a tyrannie
 Chacun est maillon de la chaîne
 Elle t'enveloppe de pestilence (...)
 Toi-même es tyrannie
 Car là où il y a tyrannie
 Tout le reste vain

¹⁶ Ricoeur (1985), Partie II, pp. 228-263

¹⁷ Ecrit en 1950, publié en 1956, pendant l'insurrection hongroise.

Même le chant, aussi fidèle qu'il soit
 N'importe quel ouvrage
 Car elle demeure
 Depuis le commencement, près de ton tombeau
 Elle décrète qui tu étais,
 Se sert de tes cendres

Un sens mémorial et précaire est encore un sens, comme le suppose le titre « Raconter et mourir ». C'est aussi ce qu'a tenté de faire Primo Levi en écrivant Si c'est un homme¹⁸, sur sa traversée d'un camp d'extermination. Il avait eu besoin de vingt années pour se donner à lui-même cette liberté d'écrire, à lui qui n'appartenait pas au monde littéraire. L'objet littéraire qu'il a produit l'a tué. Comme il l'a appris dans l'acte d'écriture, c'était l'écriture ou la vie, et il ne pouvait pas survivre sans « raconter ». Mais le livre a sa vie propre. C'est ainsi que Jorge Semprun a pris la suite et, dans L'écriture ou la vie de 1994, soit près d'un demi-siècle après les faits, a construit très savamment son propre témoignage de survie dans un autre camp de la mort. Voulant explicitement assumer la mémoire de Levi et se garantir contre la mort par la littérature, il a lui aussi parlé librement. C'est là un livre d'écrivain au sens savant : un montage complexe d'émotions directes, d'évocation atténuées, de silences, d'images qui broient. Semprun vit toujours et il a publié un livre par an depuis cette date, ou presque. Raconter et ne pas en mourir.

¹⁸ Traduction de *Se è un'uomo*, 1987. Primo Levi s'est enlevé la vie en 1987.

Une entreprise de ce genre peut également affecter gravement ceux qui veulent dire le passage à la limite vécu par un proche, comme l'a fait Oriana Fallaci dans Un homme¹⁹, sur la torture infligée à un partisan grec sous la dictature militaire. L'urgence de prendre la liberté de dire est fort intense ici. C'est le moins journalistique et le plus littéraire de ses livres.

Le Polonais Gustaw Herling-Grudzinski a trouvé une écriture glaciale pour rendre son témoignage sur les goulags où il a été interné dans l'après-guerre, en U.R.S.S. Il s'agit d'Un monde à part, paru en français en 1985. Une autre écriture indirecte, hautement codée, pour donner un (semblant de) sens à une longue période de sa vie passée au pays de l'absurde et de la faim. Dans tous ces cas sauf chez Levi, le moins littéraire d'entre eux, l'écriture d'un autre monde, second, fidèle au deuil et fidèle à la vie, a pu reconstruire quelque chose d'humain par une autre sorte de lucidité.

Ainsi, on voit que les constructions ludiques d'un Borgès qui paraissent ramener la liberté littéraire à la comédie et à l'absurde, préparent en fait des chemins, montrent comment négocier avec le langage pour le faire signifier l'inédit. La fameuse nouvelle fort subversive, où on voit le professeur Pierre Mesnard (un ami français de Borgès dans la vie) réinventer tout le Quichotte mot à mot, littéralement, à partir de rien, nous apprend que le non-sens peut aussise dire en souriant.

La littérature ne libère pas l'écrivain par sa seule présence. C'est plutôt l'écrivain qui se risque à chaque oeuvre pour échapper à l'insignifiance..

Bibliographie

Berberova, Nina. C'est moi qui souligne. Trad. A. et R. Misslin, Le Méjan. Arles :

Actes sud, 1989.

Chartier, Daniel. Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec. Montréal : Nota bene,

2003.

Fallaci, Oriana. Un homme. Trad. Granzio & Bourgeois. Paris : Grasset, 1981.

Hensch, Thierry, Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental.

Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002

---. Le temps aboli (vol.2 du précédent). Montréal/Paris : Béal/Presses de

l'Université de Montréal, 2005.

Herling-Grudzinski, Gustaw. Un monde à part. Trad. Desmond. Paris : Denoël, 1985.

Huston, Nancy. Ames et corps. Montréal : Le Méjan, 2004.

Illyés, Gyula. Egy mondat a zsarnokságról, traduit en plusieurs langues sur le site

internet de Szobor Park <<http://www.szoborpark.hu>>.

Letocha, Danièle. « Lettres vives, lettres mortes. Réponse à Danièle Sallenave », dans
Aline Giroux, dir. Repenser l'éducation. Ottawa : Presses de l'Un. d'Ottawa,
1998.

Levi, Primo. Si c'est un homme. Paris : Gallimard, 1987.

Ricœur, Paul. Temps et Récit, t. III. Paris : Le Seuil, 1985.

Rimbaud, Arthur. Poésies. Paris : Le livre de poche no.498, 1972.

Robin, Régine. Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins. Saint-
Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1993.

Sallenave, Danièle. À quoi sert la littérature ? Entretiens avec Philippe Petit. Paris : éd.
Textuel, 1997.

---. Les portes de Gubbio. Paris : Hachette, 1980.

---. Lettres mortes. De l'enseignement des lettres en général et de la culture générale en
particulier. Paris : Michalon, 1995.

Semprun, Jorge. L'écriture ou la vie. Paris : Gallimard, 1994.

Todorov, Tzvetan. La littérature en péril. Paris : Flammarion, 2007.