

« Mémoire, blues, enfant, voyage et l'Est ? »

Introduction

Avant d'aborder les exemples choisis pour pouvoir poser la question des paradigmes en littérature et de l'efficacité du concept de la littérature comme paradigme, et notamment de l'écriture dite documentaire, celle qui « triche » avec le « réel », celle qui flirte avec le témoignage, celle qui s'identifie ou s'oppose à la définition de l'autofiction : les quatre finalistes du Prix Goncourt de l'année 2021¹, nous aimerions commencer par poser la question problématique de ce qui serait l'un des paradigmes en vigueur dans le roman contemporain.

Le titre lui-même, « Mémoire, blues, enfant, voyage et l'Est », est expressément laconique, réduit à un bégaiement des mots tirés des quatre titres, qui, ainsi alignés, deviennent métaphores et font voir le geste métaphorique qui se place dans la logique de ce que Deguy appelait dans *La Poésie n'est pas seule* « l'être-comme ». La métaphore est toujours infiniment créatrice, même par sa réduction au geste métaphorique qui, par sa dissolution même, dit ce qu'un concept peut devenir.

Déjà Kuhn a montré que les mêmes critères peuvent justifier des choix théoriques assez divergents dépendant des manières d'interpréter et d'appliquer les critères à des moments spécifiques, d'où « l'incommensurabilité entre paradigmes apparaît inévitable » (Fuller 2000 : 389). Les paradigmes eux-mêmes n'encouragent pas de voir au-delà des contextes où ils ont été élaborés, mais le mouvement habituel serait qu'après la période de la lune de miel d'un certain paradigme surgissent des problèmes et des anomalies, d'où naît la « crise » qui engendre la « révolution » (Fuller 2000 : 400) et le nouveau régime paradigmatique. Une telle perspective est problématique car engoncée par un tel concept du paradigme : le cadre posé et affirmé par toute une tradition de lectures ne peut qu'être confirmé. L'idée que Fuller défend, à savoir que « le paradigme n'est qu'un mouvement social arrêté » (Fuller 2000 : 402), souligne aussi que le paradigme, employé ici pour faire parler le roman contemporain, s'étoffe pour devenir éminemment politique.

Si la reprise et l'adaptation des modèles et des innovations par d'autres traditions est depuis toujours l'une des conditions majeures de la vie de la littérature qui raconte de multiples trajectoires partiellement sécantes, le paradigme de cette écriture documentaire visible dans ces quatre romans fait voir qu'il peut s'épanouir dans une variété de contextes sociaux, y compris ceux d'une langue étrangère. Or, à

¹ Le choix d'une telle représentation peut paraître aléatoire et/ou dubitable étant donné que les auteurs en question n'ont été réunis que par le choix des membres de l'Académie Goncourt pour être considérés pour le prestigieux Prix Goncourt. Ainsi avons-nous choisi de traiter les œuvres en question en tant que signes reconnus par les lecteurs-écrivains-professionnels pour leurs qualités littéraires mais qui partagent en même temps, et même à l'encontre de leurs divergences thématiques et stylistiques multiples, au moins un trait, celui de revendiquer un ancrage crucial dans le réel à travers leur lien avec le concept de la vérité, de l'histoire, du témoignage et du document, bref, avec des traces qui passent à travers l'écriture.

la « double historicisation » dont parle Bourdieu – « historiciser l’objet, le texte dans l’espace des textes et le producteur dans l’espace des producteurs, et ensuite à historiciser le lecteur et l’espace des lectures » (Bourdieu 2022 : 71) – et qu’invoquent dans d’autres termes aussi Boucheron, Veyne et Foucault, il faudrait peut-être ajouter quelque chose comme la « géographisation » dans le sens d’une volonté d’étoffer les romans en les corsant par leurs lectures qui, au moins potentiellement, empêchent qu’un paradigme tombe victime de son propre succès car le consensus est toujours en proie à la dogmatisation².

« *In Your Face* » / « *En plein visage* » ?

« Le droit chemin ne mène jamais qu’au but. » (Gide 1996 I : 1192)

Les quatre finalistes du Prix Goncourt de l’année 2021 partagent une bonne partie de leurs éléments. Les traumatismes des minorités s’y déclinent sous forme de témoignages : les deux récits sur les pères, l’un sur la fille violée par son géniteur (Angot) et l’autre sur l’héritage problématique du narrateur journaliste combiné avec le récit-témoignage du procès de Klaus Barbie (Chalandon), et les deux autres sur les héritages difficiles et ambigus des minorités : l’un sur la mort tragique d’un noir pauvre et des réactions de son milieu qui évoque une affaire réelle qui a eu un impact global, celle de George Floyd (Dalembert) et le dernier, celui couronné par le Goncourt, sur la vie et la quête d’un manuscrit, d’une pérennité et d’un héritage à la fois toujours perdu et trouvé entre les interstices des géographies multiples (Sarr).

Ainsi les quatre exemples font-ils presque voir une gradation de « lisibilité » rappelant la distinction barthésienne entre les textes « lisibles » et « scriptibles » de l’S/Z, l’un des phénomènes connus depuis bien longtemps dans la littérature française et qui fait son retour dans les années 1980³. Ici l’illusion référentielle s’appuie sur « l’extra-littéraire » pour insinuer et jouer avec le partage bien classique entre le vrai et le faux, la vie et la littérature. Or, le problème classique des dyades à part, ce qui nous importe ici est de faire voir que même un certain effilochement d’un paradigme peut inciter un nouveau rebond des nouvelles écritures.

Tout d’abord le récit-témoignage de la fille violée par son père dans *Le Voyage dans l’Est*, qui ressemble quelque peu à la Justine de Marquis de Sade, qui semble ne jamais rien apprendre, toujours demeurant une victime ingénue et dont l’histoire unidimensionnelle ne peut provoquer qu’un assentiment général – car le choc et l’incrédulité planent sur l’inouï de cette affaire – et qui semble presque anéantir toute possibilité d’approche critique du texte. Ici l’écriture contrecarre la « littérarité », et le jeu avec le « documentaire », synonyme habituel d’une gageure de véracité, souligne, paradoxalement, le caractère imaginaire et politique de cette

² Voir aussi Fuller à cet égard : enchaînant sur Raymond Aron (1957 : 150), il dit que « l’avenir n’est jamais définitivement fixé que quand il n’a aucun passé. [...] Aussi ironique soit-il, l’essai de faire le passé contemporain avec le présent peut être la meilleure stratégie pour les penseurs progressifs dans tous les domaines de la recherche pour garder l’avenir ouvert pour toujours » (Fuller 2000 : 423).

³ Voir par exemple Régine (1989).

écriture. Car « aplatir » le discours pour suggérer la véracité du dit, est loin d'être une nouvelle recette – Duras en a fait usage dans les perspectives et les médias multiples, et quelqu'un comme Houellebecq continue de le faire encore aujourd'hui d'une manière presque trop astucieuse et actuelle. Or, Angot n'est pas astucieuse, elle se dit politique. Elle insiste sur « dire » et non pas « raconter » en refusant le concept de l'autofiction. Tout en jouant sur le témoignage et l'imaginaire, le vécu et le monde des possibles, elle met à l'épreuve les rapports entre les faits, la vérité et l'écriture pour pouvoir y loger durablement la question du doute du lecteur, comme une sorte de dépaysement par l'inouï. L'inceste demeurant l'un de ses thèmes récurrents depuis *L'Inceste* (1999), *Le Voyage dans l'Est* d'Angot, récompensée aussi par le Prix Médicis, ne déçoit pas : la véracité crue du roman qui fonctionne « comme si » c'était un témoignage, mais ne l'est pas (comme le confirme aussi l'écrivaine elle-même), fait mouche en insistant sur le rôle du roman qui est et doit être, selon elle, une sorte d'action sur la société. Pour elle, la parole est toujours un acte. Ainsi met-elle en valeur plus « la vie de l'écrivain » – rappelant quelque peu ce qui a été déjà la devise gidienne⁴ – que « les livres », non pas « le jeu », ni la « littérature » mais les effets et l'action dont se revendiquent certains écrivains contemporains à la suite de Bourdieu⁵. L'écriture d'Angot déploie un certain changement dans le concept de l'engagement qui, après Sartre et même Foucault, ne sous-entend plus, pour elle, aucune morale ou responsabilité. Si pour elle il ne s'agit que d'agir, toujours ponctuellement, son engagement est différent même d'un Édouard Louis et de son écriture minoritaire, qui semble plus enclin à suivre le concept plus traditionnel de l'acquisition de sa liberté propre et de son identité par l'éducation et l'écriture. Bien qu'Angot creuse le thème tabou de l'inceste dans plusieurs de ses fictions, après *La familia grande* de Camille Kouchner, ce thème semble être sorti, au moins en France, des confins de l'autofiction et de la psychiatrie pour entrer non seulement dans la vie sociale des mouvements #MeTooInceste, mais dans l'espace littéraire et se dit ne plus appartenir seulement à l'univers du témoignage.

L'Enfant de salaud de Chalandon complique le schéma narratif en alternant les deux facettes de l'œuvre, celle de l'histoire personnelle du narrateur dont la vie et les positions du père demeurent le secret suprême et celle qui fait partie de la vie professionnelle du narrateur, journaliste, qui suit le procès de Klaus Barbie. Les deux mondes s'entrecroisent et le versant biographique implose. Le seul facteur qui va à l'encontre d'une lecture limpide, presque « transparente », est le fait que le narrateur ne va jamais connaître « la vérité » du père : il ne va pas pouvoir ni l'identifier, ni l'épingler. Ainsi la fin n'amène-t-elle pas de clarifications de sorte que le versant biographique demeure aussi riche et insatisfaisant que le volet historique sur la fin de Barbie. *L'Enfant de salaud* est le seul des quatre romans qui pose la question de l'héritage national de l'hexagone en faisant voir qu'à l'époque

⁴ « L'artiste [...] doit, non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera » (Gide 1996 I : 149).

⁵ Voir pour le résumé en raccourci des controverses suscitées par les interventions d'Angot https://fr.wikipedia.org/wiki/Christine_Angot#Controverses.

des théories multiples dont aussi celle du « Grand Remplacement » de Renaud Camus, Vichy demeure un événement qui ne cesse de faire couler de l'encre.

Le *Milwaukee Blues* de Dalember choisit un événement phare, le meurtre de George Floyd par l'officier de police Chauvin – et nous allons nous abstenir des commentaires onomastiques –, pour écrire l'histoire fictionnelle du meurtre commis par l'officier de police Gordon d'Emmet, habitant de Franklin Heights, un quartier populaire de Milwaukee (Wisconsin), à l'angle d'une supérette bon marché. Faisant face à l'événement devenu un phénomène social (« Black lives matter » mouvement – « I can't breathe »), un signe de violence des représentants de l'État et de la loi envers un minoritaire, un Noir pauvre, Dalember tire de l'actualité non seulement le thème, mais aussi l'approche : en refusant l'hagiographie du défunt, Dalember choisit la perspective multidimensionnelle pour faire voir les mêmes événements par plusieurs personnages qui vont tous raconter ce que la mort d'un des siens a fait à toute cette communauté peu politisée. Celui qui n'a eu qu'une carrière avortée du joueur de football américain, son seul espoir de s'en aller des pavillons – comme pour une bonne partie des jeunes Noirs –, devient le thème de tous ces récits qui veulent dire qui il était, de son ancienne institutrice à Ma Robinson, Authie et l'officier de police Gordon, lequel va perdre sa carrière et sa vie de famille. Ainsi le portrait gagne en épaisseur, il s'étoffe en produisant plusieurs histoires individuelles sur Emmet, chacune disant à la fois qu'un individu ne peut jamais se décrire sans reste, et qu'un nom et une identité en recouvrent bien d'autres. La différence dans les voix des narrateurs multiples esquisse le quotidien d'un homme devenu symbole et exemple du destin d'un Noir pauvre du Midwest. Et même si l'intention de l'écrivain transparaît assez clairement, l'écrivain parie sur la différence des perspectives présentées, qui ne manquent pas d'intérêt, surtout pour les lecteurs qui ne sont pas si familiers avec un certain quotidien américain. Un tel livre devient ainsi un récit « faux-fictionnel » très contemporain car il met en scène et rappelle qu'une multitude de perspectives constituent tout ce qu'on appelle le réel. L'écrivain, qui a du flair, se résigne ici à reconstituer les événements à travers les voix qui doivent, en quelque sorte, compenser le manque de la voix du défunt, mais, le livre parle pour tous ceux qui ne le peuvent plus – non seulement Emmet, mais même l'officier de police Gordon. Ils partagent tous un certain « destin social » et ce que Bourdieu nomme les « effets de lieux ».

Le dernier exemple, le lauréat du prix Goncourt, *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, est le seul des quatre qui traite de la littérature comme livre, manuscrit, incitation, recherche, enquête policière, langage (avec le « sérère » au bon milieu du français) et amour. La recherche du manuscrit d'un livre mythique et quasi introuvable paru en 1938, *Le labyrinthe de l'inhumain*, de celui qu'on a qualifié de « Rimbaud nègre », le mystérieux T.C. Elimane, disparu après qu'une violente polémique autour de l'originalité de son livre à Paris a terni sa réputation⁶, incite en 2018 le jeune écrivain sénégalais, Diégane Latyr Faye, à

⁶ Les critiques finissent par identifier les plagiats dont l'œuvre semble truffée, ce qui transforme le mystérieux T.C. Elimane en faussaire. Le mystérieux écrivain du *Labyrinthe* est imaginaire, mais son histoire est inspirée par la vie du Malien Yambo Ouologuem, récompensé par le prix Renaudot pour son

traverser trois continents, de la France au Sénégal en passant par l'Argentine. Faisant partie d'un groupe de jeunes auteurs africains qui veulent créer, et disloqués dans leur exil parisien, il fait face à l'histoire du colonialisme à la Shoah, et à l'héritage.

Le roman de Sarr pose seul la question de la dyade mentionnée de la vie et de l'écriture tout en produisant, tel le narrateur proustien, le roman dont l'existence le hante pendant le livre entier. Cette « mémoire des hommes » réussit à remettre en question le partage habituel entre l'univers africain et européen/occidental : ironiquement et d'une manière surprenante, un jeune écrivain sénégalais va réinventer la vie littéraire française en obtenant un Goncourt. Aussi est-il le seul des quatre qui introduise non seulement l'énigme de la mort de tous les critiques qui ont parlé du roman sur laquelle plane le mystère, mais aussi l'ironie et l'humour tout simple (« à force d'être dans l'air du temps, [on] finira enrhumé », Sarr 2021 : 51) qui garde le livre de plonger dans le pathétique attendu. Et il est aussi le seul qui se présente sous forme d'une mise en abyme, le labyrinthe (de l'humain) sur le labyrinthe (de l'inhumain) soupçonné d'être un plagiat. Et même si la mise en abyme peut nous rendre suspicieux par son parallélisme de structures sans reste, elle n'empêche pas l'emboîtement des récits, leur fluidité qui rend possible cette promenade entre les continents et les époques.

Il s'agit d'une quête, symbolique, généalogique, mais aussi esthétique et politique dans un livre à caractère citationnel, borgésien, où s'enchevêtrent plusieurs perspectives et témoignages qui s'excluent et se nient en promouvant des interprétations flottantes et incertaines. Elimane le premier n'est pas cernable, descriptible, tout comme le roman qui parle de son roman : le mélange des tons et des genres oblige – du journal personnel au récit, des articles de presse aux courriels et critiques de livres. Ainsi le portrait ambigu et partiel d'Elimane ne peut engendrer qu'un portrait parcellaire du narrateur, jeune auteur aux prises avec « l'Araignée-reine », la puissante romancière Siga D., celle qui peut être cousine ou sœur d'Elimane.

Le roman de Sarr est aussi le seul des quatre qui affiche son caractère « plus grand que la vie », une ambition romanesque semblable à celle des réalistes du XIX^e, d'un Balzac ou d'un Flaubert, ne résolvant aucun de ses mystères : de l'enfance et de l'histoire terrible de ses parents aux femmes qu'il a aimées, dont la poétesse haïtienne, et n'abandonnant jamais le ton mélancolique d'une poursuite par définition décevante d'un fantôme. Sarr est le seul à déployer une foi en la littérature qui reste « la plus secrète mémoire des hommes », même si cette foi demeure spécifique, la foi d'un écrivain africain francophone dans le milieu et le champ littéraire français. Sarr doit jouer sur les deux terrains, africain et occidental, et tout en montrant les défauts de l'édition française, il pose la question : comment être à la fois un écrivain africain et français, qui reconnaît la valeur de la littérature tout en la changeant ? Comment se trouver une place ? Il se fait même quelque peu solennel, ce qui serait quelque peu désuet ou suspicieux si cela ne marquait son écriture d'un

roman *Le Devoir de violence* de 1968, et puis accusé d'avoir plagié notamment *C'est un champ de bataille* de Graham Greene et *Le Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart.

brin de vanité dont le mérite est qu'elle ne sied pas bien avec l'humilité (soumission ?) attendue.

Solennel, féroce, cruel et désespéré à la fois, il revendique l'intégration qui n'est pas une assimilation. Toutefois il promet une vision de la littérature universelle et « universalisante » mais qui n'oublie pas ses ancrages, entre autres, celui de la négritude. Tout en véhiculant son lyrisme, Sarr promet l'idée de la littérature en tant que « mémoire des hommes » qui épouse bien les concepts postmodernes qui reconnaissent que toute littérature naît des cendres et des morts, nourrie par tous les livres précédents. Non pas un pillage, un plagiat, mais une sédimentation, un peu à la façon de la littérature orale où la figure de l'auteur n'existe pas. Il n'y a que des transferts et des messagers – le destin d'Elimane devenu sage pourrait en être le premier indice. Il se peut même que le destin « répété » de son modèle malien soit son premier rempart contre l'accusation de plagiat. Les rôles se renversent et même le concept de plagiat s'en trouve transposé : de la référence incontournable de la culture de l'hexagone, ethno- et eurocentrique, l'on passe à la référence de l'échec final d'un étranger dans les milieux parisiens qui devient le modèle pour un jeune auteur africain qui veut lui-même être lu dans l'Hexagone.

Or, le jeune Diégane, lancé dans son enquête pour découvrir le mystère derrière l'écrivain disparu et la genèse de son ouvrage, suit en même temps sa propre quête de l'écriture et rêve, tel le narrateur proustien, de devenir un « grand écrivain ». Ainsi l'un des concepts incontournables du roman reste-t-il l'identité vacillante, mouvante et ambiguë de l'écrivain, qui peut seul dire l'envoûtement tragique des deux cultures et leur enracinement dans les corps, qui ne peut résoudre la tension qu'en inaugurant la littérature comme un universel.

Le récit de voyages effectués à travers trois continents devenus littérature présentée sous forme de récits enchâssés, raconte aussi l'obsession et la fascination des personnages par le manuscrit dont chacun parle mais que personne ne détient jusqu'au moment où Siga, une écrivaine célèbre originaire de Dakar, confie à Diégane son exemplaire. Et la découverte du manuscrit fait chavirer sa vie entière, changée qu'elle est par la rencontre des femmes : une poétesse haïtienne, une journaliste littéraire et la photjournaliste Aïda.

Pourquoi la vie des personnages bascule à la découverte de ce texte ? Pourquoi ce texte détient-il un tel pouvoir presque incantatoire ? La découverte, au lieu d'être une réponse, la fondation d'un monde, ne fait que décliner encore une fois un besoin viscéral d'écrire. Or, Sarr n'est pas aussi naïf qu'il peut sembler au premier abord : ici la littérature n'est plus un monument à respecter, un catalogue à mémoriser, une adoration à perpétuer, mais un acte de foi qui ne peut que se vivre et se chercher simultanément, et dont ne peuvent parler que ceux qui la considèrent comme un essentiel qui peut être masqué sous les auspices, comme il dit, de l'anecdotique ou du futile.

En mêlant la fiction, le réel, la politique, l'histoire et la géographie, « la plus secrète mémoire des hommes », soit la littérature⁷, devient chez Sarr une plateforme où ne sont bienvenus que ceux que Barthes nomma « amateurs », ceux qui la regardent « de l'intérieur », « en praticiens, en hantés et en habités, en amoureux, en fous, en folles furieuses » (Sarr 2021 : 67).

De la littérature et du paradigme dans le roman de l'extrême contemporain

Quel paradigme de la littérature ou quelle littérature en tant que paradigme inaugurent ces quatre romans qui mobilisent les minorités et les écritures minoritaires d'une manière ou d'une autre ? Que sous-entend-il ici le paradigme de l'écriture dite documentaire ?

En laissant de côté le caractère problématique du choix même des quatre romans en question qui sont censés représenter un corpus tout simplement parce qu'ils étaient réunis en tant que candidats pour un prix littéraire – et qui mobiliserait, entre autres, « l'intérêt de désintéressement » de Bourdieu, les thèses de son dernier cours publié en 2022 –, en les traitant ici comme signes d'une écriture dite documentaire, nous aimerions donner quelques repères qui permettraient de cerner le rapport spécifique entre la littérature et le paradigme qui se tisse dans ces quatre romans de l'extrême contemporain.

Tous les quatre romans en question parlent des destins des individus plongeant dans leur biographique, leur passé et leur mémoire, leurs traumatismes et leurs aventures, racontant tout ce qui constitue l'illusion référentielle d'un univers romanesque. L'anecdotique y est utilisé pour bâtir un réel romanesque qui devrait suggérer qu'il est « tel qu'on le perçoit », confirmant la véracité de l'écriture. Cette ruse traditionnelle de l'écrivain depuis le XIX^e siècle et Balzac, écrivain-sociologue, y est étoffée par l'effilochement du réel sur lequel plane le passé complexe et l'avenir incertain. Les deux semblent de mauvais augure car ils déploient l'opacité des destins, du vécu qui écrase, du passé qui nourrit mystérieusement l'avenir pour inaugurer les formes éclatées des discours. La frustration ou l'insatisfaction semblent être la réaction attendue des lecteurs car le roman ne récupère plus rien, ne rachète plus rien.

Ici le paradigme du roman contemporain n'aspire plus à introduire de la continuité, de la cohérence, de la sécurité affective dans un amalgame qu'on appelle la vie. Le parti pris narratif de la lisibilité, qui est même censé rendre l'illusion de la « transparence » et en quelque sorte effacer l'écriture, ne veut plus reconforter et rassurer : les lecteurs ne peuvent plus jouer des potaches. La littérature ne veut plus être le dernier recours du colmatage.

Les quatre romans candidats au Prix Goncourt font voir aussi que le roman contemporain joue avec l'héritage du roman autobiographique et de l'autofiction, de la docufiction et de l'autobiographie fictionnalisée tout en s'éloignant des concepts phares de l'héritage moderne qui sous-entendait l'emploi obligatoire du jeu entre le

⁷ « Les grandes œuvres appauvrissent et doivent toujours appauvrir. Elles ôtent de nous le superflu. De leur lecture, on sort toujours *dénué* : enrichi, mais enrichi par soustraction. » (Sarr 2021 : 47)

« je » et « l'intime ». Le roman de l'extrême contemporain veut aller plus loin, jugé selon d'aucuns trop loin, au-delà de l'intime et de la question des personnes grammaticales, pour poser un défi, et non seulement s'ouvrir à la société, mais capter l'émotion, c'est-à-dire l'événement. Déjà Deleuze affirmait dans « La peinture enflamme l'écriture » :

L'émotion ne dit pas « je ». [...] On est hors de soi. L'émotion n'est pas de l'ordre du moi mais de l'événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours, comme Maurice Blanchot, à la troisième personne, quand il dit qu'il y a plus d'intensité dans la proposition « il souffre » que dans « je souffre ». (Deleuze 2003 : 172)

Et même si la question du rôle de l'intime est beaucoup plus compliquée, au-delà des thèses de François Jullien (2013), l'opacité de l'expérience semble ici vilipendée comme le sépulcre non pas de cet ex-time et de cette ouverture vers les lecteurs, mais de cette possibilité de transformer l'écriture en agir. Il faudrait voir ce que cette nouvelle poussée donnée au « performatif » au sein de l'écriture sous-entend. Minoritaires, assujettis à une vie commune à tous les exclus de cette communauté, même si leurs exclusions sont loin d'être les mêmes en tant que victimes de l'inceste, du racisme et du nazisme – peu importe que l'héritage soit incertain –, ils refusent tous de s'arrêter à la passion et à l'argumentation et de rester confiné dans leur « plaidoyer raisonné et de sa visée » (Jullien 2013 : 101)⁸.

Si ces romanciers n'insistent plus sur le côté solipsiste de leur expérience quand même moirée et diaprée, et qui, selon son étymologie, a toujours à voir avec l'essai, l'épreuve, la tentative, mais aussi avec la pratique et l'habileté, ils insistent, par contre, sur ce qui ne rentre plus dans la catégorie de l'ouverture envers l'autre et/ou le monde. Leur expérience semble laisser entendre une écriture-action-intervention, à des degrés multiples, qui va au-delà du flair sociologique d'un Balzac et pousse plus loin le concept de « l'écriture comme un couteau » d'une Annie Ernaux.

Si cette écriture est dite être documentaire, il faudrait rendre à César ce qui est à César et esquisser ce que ce terme de « document » sous-entend ici. Si le livre est aussi toujours un « objet social » comme le résultat d'un acte social qui implique au moins deux personnes, il met en évidence non seulement son côté « descriptif », mais aussi son côté « performatif », « des strates ontologiques encore enterrées » (Ferraris 2019 : 81, 149). Et peu importe ici si l'on ne souscrit pas à des thèses de Ferraris sur la postvérité en tant que goût de l'affirmation de soi et de sa propre identité « en vue d'une reconnaissance de la part du prochain » (Ferraris 2019 : 117–120), où la vérité est « la rencontre entre ontologie et épistémologie opérée par la technologie⁹ » (Ferraris 2019 : 139), son concept de « documédialité » fait ressortir non seulement la technique fondamentale de l'enregistrement (et non plus de la production ou de la communication, qui insiste sur la mémoire et l'archive (Ferraris

⁸ Voir aussi : « Le roman classique [...] n'envisage pas d'au-delà possible à la passion. Aussi chacun des personnages ne cesse-t-il, en ce moment extrême qui appelait au dépassement-débordement de soi, d'argumenter encore ; ni l'un ni l'autre ne sort de son plaidoyer raisonné et de sa visée » (Jullien 2013 : 101).

⁹ Selon lui « l'interaction sociale elle-même est d'abord une technologie » (Ferraris 2019 : 158).

2019 : 114, 121) et donne vie aux objets sociaux. En parlant de la vérité, il introduit l'exemple de Saint Augustin, après la *Circonfession* de Derrida, pour insister que celle-ci « n'existe que dans le moment où elle devient publique » (Ferraris 2019 : 168), énoncée et fixée par écrit. La vérité même devient donc non seulement une « possession intérieure, mais aussi un témoignage [...] qui a une valeur sociale » (Ferraris 2019 : 127). Ainsi le rôle du témoignage s'étoffe-t-il et déborde même dans la littérature. Ne disant rien de la qualité poétique du texte, le témoignage n'est plus la bête noire de la littérature – il peut dire l'injonction sociale de la littérature d'aujourd'hui tout en creusant le poétique.

Les quatre exemples en question, et surtout *La plus secrète mémoire des hommes* de Sarr, semblent répéter le geste paradoxal d'un Pier Paolo Pasolini qui emprunte un mot très étrange et poétique au vocabulaire des troubadours, *abgioia* en italien ou l'*ajoie* en français, où il est impossible de savoir si cet « a » est privatif, et suggère l'absence de joie, ou bien s'il est intensif et inaugure une joie supérieure¹⁰. L'*ajoie* de Pasolini a le mérite de ne pas être un concept chargé (usé ?) comme l'engagement, mais qui dit à la fois le poétique et le politique. Il dit aussi l'émotion qui ne se réduit plus à la joie de raconter – même si elle transperce quand même chez Sarr, peut-être le plus enclin des quatre à jouer avec la tradition littéraire française –, mais essaie d'inaugurer la création d'un nouveau rapport entre l'écrivain et le lecteur dans une médiation omniprésente de communication et d'ex-communication. Comme s'ils ne cherchent pas, pour paraphraser Gide, à être de leur époque, mais à déborder leur époque.

Coda

Même si ces auteurs peuvent sembler baudelairiens dans le sens d'être à la fois « la plaie et le couteau », « le soufflet et la joue », « les membres et la roue », « la victime et le bourreau » (*Héautontimorouménos*), ils refusent d'admettre le dispositif moderne du renversement ironique qui aurait « sauvé » quelques auteurs tel que Gide et ses personnages féminins : ici la frustration demeure intacte et ne se résout pas. Il se peut même que ce soit l'un des effets inaugurés par cette littérature, de garder notre émotion, de nous forcer à faire face à ce que l'on ressent sans nous offrir l'échappatoire traditionnelle de la *catharsis*. Ici il n'y a plus de possibilités d'« ironiser » le récit, de le « réactualiser » au nom d'une certaine idée de la littérature – l'ironie ne fait pas bon ménage avec les romans de cette littérature dite documentaire. Ainsi tous les finalistes, considérés comme signes et exemples, nous plongent-ils dans l'examen et/ou la remise en cause des lectures, celles de référence et celles, toujours « à sauts et à gambades », des lecteurs étrangers. En plus, ces écritures minoritaires constituent un nouveau défi pour les lectures en dehors de l'espace francophone.

¹⁰ Dans son article de 1975 pour le *Corriere della Sera* connu sous le nom de « L'articolo delle lucciole » – les lucioles étant le nom du prolétariat italien du Sud dans les années 1960 anéanti et humilié par le « néofascisme de la consommation » et le conformisme –, Pasolini introduit ce concept comme une mise en forme des conflits par la production d'un conflit de formes qui épouse toujours une prise de position aussi poétique que politique. Voir Didi-Huberman 2009 et Passerone 2006 : 193–306.

Or, s'il y a une lueur au bout du tunnel c'est celle de la diversité des lectures. À l'époque où la mise à mort, et même l'exécution rituelle des essentialismes des définitions dans la littérature sont bien consommées, et que nous nageons tous dans ses « accidents », ses « trahisons » et ses « réinventions », en abandonnant finalement le lexique de la « crise », qui est, par ailleurs, toujours présent (l'âge d'or n'étant qu'une illusion presque rhétorique), les « traductions » – ici entendues dans le sens que Barbara Cassin leur donne dans son texte *L'Énergie des intraduisibles. La traduction comme paradigme pour des sciences humaines*¹¹ – des œuvres ouvrent enfin le potentiel de son existence en tant que « tissu conjonctif », comme le nomme l'argumentaire du colloque.

En transformant la question de « comment » transmettre une culture et une œuvre en une question du type : quels effets de lecture un tel réel représenté dans la fiction, multiple et complexe, engendre dans des cultures différentes, nous pourrions accueillir leur effilochement et même leur évasion. Il ne s'agit pas ici ni de géographie, ni de propagation, même si la (géo)politique y est toujours présente ; il s'agit d'essayer d'identifier ce qu'est en voie de devenir quelque chose comme une nouvelle norme, reconnue et récompensée.

Du décroisement à l'accueil des lectures divergentes, il n'y a qu'un pas, peut-être le seul possible qui ne sente pas le moisi, pour se détacher de l'illusion de pérennité. Certains des auteurs mentionnés y travaillent déjà, et les lectures, notamment celles « disloquées » – lieux de traduction-adaptation-réinvention (Cassin 2014 : 12), délient, dénationalisent et décroisent en accueillant la surprise de ce qu'un texte déjà fini et lu peut devenir ailleurs. D'où l'enjeu et l'aventure de la lecture des finalistes du Prix Goncourt pour le Premier Choix Goncourt Croatie avec mes étudiants.

De nobis fabula narratur. Cette histoire est la nôtre.

UNIVERSITÉ DE ZAGREB
professeur
mzorica@ffzg.hr

BIBLIOGRAPHIE

ANGOT, Christine (2021). *Le Voyage dans l'Est*. Paris : Flammarion.

BOURDIEU, Pierre (2022). *L'Intérêt au désintéressement. Cours au Collège de France (1987-1989)*. Paris : Seuil.

¹¹ En rappelant les mots de Derrida, Cassin combine deux de ses citations, l'un des *Mémoires pour Paul de Man* (Derrida 1988 : 38) « Plus d'une langue » (Cassin 2014 : 10) et l'autre d'un entretien avec Bimbaum, (Derrida 2005 : 39) « une langue, ça n'appartient pas » (Cassin 2014 : 16). Elle conclut : « "Plus d'une langue" et "Une langue, ça n'appartient pas", voilà deux mots d'ordre pour penser la traduction » (Cassin 2014 : 17).

CASSIN, Barbara (2014). « L'Énergie des intraduisibles. La traduction comme paradigme pour des sciences humaines », Barbara Cassin (dir.), *Philosopher en Langues. Les intraduisibles en traduction*. Paris : Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 9–20.

CHALANDON, Sorj (2021). *Enfant de salaud*, Paris : Bernard Grasset.

DALEMBERT, Louis-Philippe (2021). *Milwaukee Blues*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur.

DELEUZE, Gilles (2003). *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975–1995*, Paris : Minuit.

DERRIDA, Jacques (1988). *Mémoires pour Paul de Man*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (2005). *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris : Galilée/Le Monde.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *Survivance des lucioles*, Paris : Minuit.

FERRARIS, Maurizio (2019). *Postvérité et autres énigmes*, Paris : PUF/Humensis.

FULLER, Steve (2000). *Thomas Kuhn, A Philosophical History of Our Times*, Chicago/Londres : Chicago University Press.

GAYON, Jean et coll. (2020). *Identité, Dictionnaire encyclopédique*, Paris : Gallimard

GIDE, André (1996). *Journal, I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

JULLIEN, François (2013). *De l'intime : Loin du bruyant Amour*, Paris : Grasset.

PASSERONE, Giorgio (2006). « Pasolini ab gioia. Eretica Commedia », René Schérer, Giorgio Passerone, *Passages pasoliniens*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 193–306.

RÉGINE, Robin (1989). « Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui », *Cahiers de recherche sociologique*, (12), 63–76, [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1002058ar>. Consulté le 22 août 2022.

SARR, Mohamed Mbougar (2021). *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris : Éditions Philippe Rey/Jimsaan.

VUKUŠIĆ ZORICA, Maja (2013). *André Gide : Les gestes d'amour – l'amour des gestes*, Paris : Éditions Orizons.