

Littérature et Politique en France de Dreyfus à Jean-Paul Sartre

Franck Villain

Peut-on dire que la littérature est utile à la société ? Cette question de l'utilité paraît simple et aller de soi mais elle engage en fait une interrogation profonde sur d'une part, le fondement de la création littéraire, et d'autre part sur son articulation avec les autres activités humaines et sociales. Dire que la littérature est utile ou non revient en effet à lire l'écriture et ses enjeux à l'aune d'une fonction morale ou éthique qu'elle aurait à charge d'assumer. Une littérature utile à la société serait une littérature capable d'adresser aux lecteurs un message clair et accessible afin d'éclaircir, de renforcer ou de contester la cohésion du corps social. Une littérature inutile serait, au contraire, une littérature déliée de toute responsabilité, n'existant qu'en elle-même en dehors de tout lien avec la société qui l'entoure.

I.

Cette question de l'utilité littéraire est très ancienne et a orienté de nombreuses réflexions théoriques. La littérature classique française, jusqu'au XVIIe siècle, par exemple, se doit d'instruire par le Beau. Le concept du Beau hérité de la pensée grecque incluait alors l'idée d'un ordre, d'une mesure et d'une limitation. La littérature se devait d'éveiller la grandeur et la noblesse des sentiments en s'affirmant comme une force de maîtrise face aux mouvements chaotiques du monde (voir la gloire cornélienne, la générosité cartésienne). Ainsi, la littérature classique répondait, entre autres, à une fonction d'éducation. "Plaire" et "Instruire" étaient deux impératifs et garantissaient à la littérature sa valeur d'utilité et son lien avec le reste de la société.

Ce statut de la littérature change avec la Littérature Moderne telle qu'elle se définit, dans les années 1850, autour de la figure de Baudelaire et de Flaubert. En effet, à partir de cette date, la création se détache de tous rapports à l'Institution officielle (l'État, l'Académie) et se définit contre "l'art utile" et contre les règles de la morale ordinaire. La Littérature Moderne n'a plus de compte à rendre à la société qui l'entoure, elle doit désormais se réfléchir et s'écrire par rapport à elle-même et selon des critères exclusivement esthétiques. L'idéal de rigueur et de beauté formelle prennent ainsi le dessus sur l'impératif d'"Instruire et de Plaire" promulgués par la Littérature Classique. L'œuvre ne doit plus être jugée et appréciée en fonction de son utilité sociale mais selon des critères relevant exclusivement de l'Art. Le champ littéraire moderne se détache donc des autres champs sociaux, brisant du même coup les liens

qui l'astreignaient aux impératifs du pouvoir (conforter la cohésion du corps sociale, le bon goût officiel) et aux attentes du public du moment. Cette déclaration d'indépendance est appelée par les sociologues l'autonomisation du champ littéraire. Roland Barthes, de son côté, parle de "tragique de l'écriture" car il marque à jamais le divorce inévitable entre l'écrivain moderne et la société capitaliste¹.

D'où vient cette autonomisation, ou plutôt ce désir d'autonomisation ? A partir de quelles raisons ou situations, la Littérature Moderne décide-t-elle de devenir son unique porte-parole ?

Il ne s'agit pas d'une coquetterie de l'esprit née d'une position aristocratique liée à un désir de détachement plus ou moins hautain et d'un désintéret pour la chose publique, mais d'une réaction à un événement politique majeur : l'instauration éphémère de la Seconde République en 1848 (de février au cinq journées de juin). Cette Seconde République est en effet portée, en grande partie, par des littéraires. Les bourgeois républicains sont conduits par Lamartine qui est allié aux ouvriers et sont idéologiquement marqués par le rêve d'une société égalitaire que vient annoncer le progrès industriel². La Seconde République porte le souhait de cette société à construire³. Cependant, cette dernière est sabordée par la grande bourgeoisie qui contrôle l'économie; elle écrase dans le sang ce projet d'une société nouvelle (massacre des insurgés parisiens en juin 1848) et installe à la place un régime autoritaire et conservateur (le régime de Louis-Napoléon Bonaparte⁴).

Cet échec est violemment ressenti par les écrivains qui se sentaient en quelque sorte le porte-parole de la bourgeoisie. Or cette dernière se révèle être plus une classe d'oppression qu'une classe de progrès et de justice sociale. Sartre, parlera de cet événement comme "le péché originel de la bourgeoisie". Le massacre des insurgés parisiens de Juin 1848 révèle ainsi au grand jour l'hypocrisie de la fraternité, la terreur de la répression, et installe à jamais une déchirure entre réalité politique, réalité sociale et inspiration littéraire. L'écrivain désormais ne peut plus croire aux valeurs de sa propre classe et se considère comme trahi et isolé⁵. Ce désenchantement apparaît dans *l'éducation sentimentale* de Flaubert et dans la figure emblématique de Baudelaire qui décide de couper court avec la littérature officielle et les organes du pouvoir⁶. L'écrivain, désormais, ne sera plus le porte-parole de sa classe mais le porte-parole des seules valeurs de l'art et de la littérature.

Qu'implique alors cette indépendance ? Quelles sont les conséquences de cette autonomisation ?

-
- 1 Ce divorce recouvrira la justification du littéraire de nombreuses contradictions, d'ambiguïtés et d'un mal de vivre porteur parfois de désenchantement et de révolte nihiliste : le bourreau de soi de Baudelaire, les décadents, les poètes maudits...
 - 2 Cette foi dans le progrès industriel se retrouve en particulier chez Sand et Michelet, dans cette génération d'une bourgeoisie cultivée mais usée qui pense se régénérer par la force vive du peuple.
 - 3 Revendication, entre autres, de la suppression de la peine de mort, du suffrage universel, de la liberté de presse
 - 4 Voir la réaction de Hugo dans *Les châtiments*, "Napoléon le petit"
 - 5 *Le Chatterton* de Vigny annonçait déjà cette situation, divorce entre le poète et le capitalisme, cf livre de Gleize. Chatterton, monde capitaliste marchand, valeurs plus spirituelles, l'albatros de Baudelaire.
 - 6 Voir sa réaction à 1848, dans sa lettre du 5 mars 1852 adressée à son amie Ancelle.

Elle marginalise d'abord la figure de l'artiste et plus précisément celle du poète. Retiré du champ social, celui-ci se représente plus comme un génie incompris, plus proche du vagabond, du marginal, du rejeté que de l'écrivain reconnu et établi dans le corps social⁷. La création moderne n'est donc plus le reflet du plus grand nombre mais la parole d'un sujet isolé, relégué aux marges de la société, et pour qui l'essentiel désormais est de travailler dans un idéal de retrait et de penser "l'art pour l'art"⁸. Cet isolement fatal représente ce qu'Adorno a appelé "le prix social de l'autonomie esthétique"⁹. L'œuvre moderne doit désormais porter en elle-même sa propre finalité et engage l'écrivain sur les terrains d'une liberté de ton.

Qu'implique alors cette liberté de ton ou plutôt à quoi ouvre-t-elle ?

Par son indépendance, l'écrivain n'a plus à se refléter dans les représentations collectives et n'est donc plus limité dans le choix de ses interrogations littéraires. D'une part la censure du "bon goût" disparaît, mais également celle que l'on impose à soi-même. L'autonomisation de l'art permet ainsi à l'écrivain de sonder plus intimement sa propre réalité humaine, et replie ainsi le langage sur la sphère du privé¹⁰. Baudelaire ouvre cette marche avec ses *Fleurs du mal* en exposant sans honte ses vices et ses faiblesses¹¹, il en sera de même avec Flaubert et *Madame Bovary*.

La première grande caractéristique de l'autonomisation est donc cette liberté de ton, un ton capable désormais d'imposer une transgression par rapport aux codes établis et par lesquels la société conforte son ciment social. L'esthétique moderne est donc essentiellement liée à une esthétique de la rupture, de la dissonance et remettra constamment en cause le système de représentation sur lequel s'appuie la société du moment et la tradition littéraire¹². Cette révolution esthétique et sa distance par rapport aux

7 Cette situation était déjà en germe dans le romantisme. A cet égard, on peut affirmer que ce dernier prépare le mouvement d'autonomisation de la Littérature Moderne. D'une part, par le primat qu'il accorde au génie, la parole du poète gagne le statut d'une parole singulière capable d'atteindre des représentations qu'aucune règle commune et préalable ne peut régir, et d'autre part, par l'importance accordée à la vie de bohème, elle cristallise ce sujet créateur en une figure de marginale. Voir à ce sujet les études de J. Goutemot et D. Oster (*Gens de lettres, écrivains et bohèmes : l'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992) et J. Seigel (*Paris Bohème : culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1900*, Gallimard, 1991). Même s'ils en renouvellent les motifs, les précurseurs de la Littérature Moderne reprendront à leur compte cette figure de la bohème (Baudelaire ("Conseils à un jeune littérateur"), Corbière ("Bohème de chic"), Rimbaud ("Ma bohème"))

8 Et ceci en réaction au positivisme de l'époque : le roman social qui se développe avec Eugène Sue dans les années 1830 (peinture des classes sociales et plaidoyer en leur faveur), le réalisme et le naturalisme de la seconde partie du XIXe siècle. L'art-pour-l'art est une façon de contester le projet balzacien de faire de la littérature, et en particulier du roman, une méthode d'investigation sociale.

9 Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1974, p.303.

10 Le poème de Baudelaire "Les fenêtres" apparaît comme l'emblème de ce retournement.

11 Le poème "Au lecteur" de Baudelaire, "Cette adresse au lecteur est aussi une impitoyable analyse de la société bourgeoise de l'après-Juin, qui découvre tout à la fois la banalité du mal (...) et la vraisemblance fondamentale que se répètent (les) catastrophes" (Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, Juin 1848*, Payot, p.290).

12 D'où l'intérêt pour les écrivains modernes des œuvres et des auteurs de rupture, capable de choquer la doxa établie (Sade, Mallarmé, Céline ...)

valeurs collectives ont une conséquence majeure sur la création littéraire : elle recouvre l'acte créateur d'une nouvelle valeur. L'écrivain moderne doit non seulement refuser d'admettre la version du monde qui lui a été inculquée, il doit se positionner contre son temps, mais il a en plus à charge d'exprimer l'inconnu qu'il découvre en lui et qui échappe au commun. Cette recherche d'inconnu et de nouveauté devient le mot d'ordre de la création moderne et place le langage sur le seuil de l'incommunicable¹³. Rimbaud a exprimé ce nouvel impératif avec le plus de ferveur dans une de ses plus fameuses lettres : "Demandons aux poètes du nouveau, -idées et formes. (...) Si ce qu'il rapporte de là-bas à forme, il donne forme, si c'est informe, il donne de l'informe (...) Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles"¹⁴.

La Littérature Moderne sera donc plus proche de l'expérimental¹⁵ et axera ses interrogations sur le travail de la forme; elle se détachera du langage utilitaire (ce que Sartre appelle "le langage à l'endroit") pour s'attaquer à "l'envers du langage"¹⁶, à son aventure et à son risque¹⁷; elle visera ainsi plus à susciter un monde perçu autrement, dans un langage autre et détaché de toute perspective sociale¹⁸. On parle ainsi de Littérature Moderne comme d'une "écriture intransitive" et une expérience e des limites Elle va donner lieu, par exemple, à la voyance rimbaldienne par le "dérèglement de tous les sens", à l'hermétisme mallarméen (contre les "mots de la tribu"), à la "poésie pure", au courant symboliste, à la mise à nue de la parole de l'inconscient chez les Surréalistes ...

Ce repli de la Littérature Moderne ne fait cependant pas l'unanimité. Et face à sa position de retrait, de nombreuses autres conceptions littéraires vont également surgir pour constamment nuancer l'acte d'écrire¹⁹ et élargir son champ d'application. C'est le cas par exemple de "la littérature engagée".

Comment cette "littérature engagée" est-elle apparue, et comment se définit-elle ?

13 D'où l'importance du transcendant que l'on retrouve chez Rimbaud, Mallarmé, les surréalistes, Blanchot etc...

14 Arthur Rimbaud, "Lettre à Paul Demeny", *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.251-254.

15 La création s'impose alors comme le mode d'accès à une transcendance, à un sens échappant au commun et que l'écriture se charge de révéler.

16 S'ouvrir par exemple aux impulsions du langage, à l'effacement élocutoire du poète pour céder l'initiative aux mots (Mallarmé)

17 Béatrice Lenoir résume très bien cette situation : "C'est une morale de l'art qui s'esquisse ici, qui en fait le lieu d'une vérité indicible dans tout autre ordre. Cela signifie que l'art est l'expérience d'un risque (...) Ce qui se dessine, c'est l'opposition entre un savoir défini par la raison et un savoir supérieur qui doit pour s'affirmer encourir et surmonter le risque de la folie. L'œuvre (moderne) est conquise au prix d'un combat qui met en péril l'équilibre du sujet" (in *L'œuvre d'art*, Flammarion, Collection Corpus, 1999, p.234). Rimbaud, parle à ce sujet des "horribles travailleurs" ("viendront d'autres horribles travailleurs") et que le poème de Baudelaire ("le bourreau de soi-même) semble déjà annoncer. On retrouvera cette confrontation à la folie chez Leiris et l'écriture comme tauromachie.

18 D'où l'extrême indifférence des écrivains aux événements de la commune. Cet événement majeur de l'histoire du mouvement ouvrier et de sa sanglante répression s'inscrit dans l'indifférence des grands écrivains du moment.

19 Citons pour l'exemple tous ces courants littéraires qui se développent entre 1890 et 1914 en réaction à "l'art-pour-l'art" : le vitalisme, l'humanisme (F. Gregh), l'unanimisme (J. Romains), le futurisme (Marinetti), l'Esprit nouveau (P. Dermée). Tous ces courants affirment le primat d'une vie collective en exaltant les nouveautés nées de la société industrielle, notamment l'alliance prometteuse du règne de la vitesse, de la machine et des forces vitales.

II.

La notion de "littérature engagée" est d'abord un phénomène historiquement cadré : elle commence à émerger dans le champ littéraire français avec l'affaire Dreyfus et trouve, entre 1945 et 1955, son apogée avec la réflexion de Jean-Paul Sartre, notamment dans son livre *Qu'est ce que la littérature ?* (in *Situations, II*, 1948). Une revue, les *Temps Modernes*, sera chargée d'illustrer et de défendre la doctrine de l'engagement.

Bien sûr, l'implication d'un écrivain pour une cause publique est bien plus ancienne mais elle se définit différemment et surtout elle s'impose plus comme un moment épisodique dans l'activité de l'écrivain²⁰. "La littérature engagée" qui se développe à la fin du XIXe et que Sartre va théoriser, implique, elle, un engagement total et permanent. De plus, elle ne vise pas uniquement à porter caution à telle ou telle valeur universelle (la justice, la vérité ...) mais interroge le fait littéraire dans son inscription sociale. "La littérature engagée" se distingue donc d'un simple texte de propagande ou de commande et relève d'une interrogation de l'écrivain sur l'articulation de son travail à la communauté. Comme l'affirme Benoît Denis, "l'engagement implique ainsi une réflexion de l'écrivain sur les rapports qu'entretient la littérature avec le politique et sur les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre"²¹.

1) Pourquoi ce rapport entre littérature et société se réimpose en force entre la fin du XIXe siècle et les années 20 ?

La conjonction de trois facteurs indépendants viennent justifier le retour à ce questionnement. Le premier est littéraire, le second s'inscrit dans l'histoire de France, le troisième, par contre relève d'un fait à répercussion mondial.

- a) Le premier relève du désir d'autonomisation de la Littérature Moderne. En réaction cet l'isolement, certains écrivains vont de nouveau revendiquer l'importance d'un art social; c'est le cas, par exemple, de Jules Vallès. C'est également la position du courant naturaliste que Zola représente.
- b) Le second relève de l'affaire Dreyfus (un officier juif injustement condamné pour trahison par antisémitisme le 22 décembre 1894). Cette affaire a été portée au grand public, notamment par Zola

20 Benoît Denis parle à ce sujet d'une "littérature d'engagement" qu'il distingue alors de la "littérature engagée". "la littérature d'engagement" désigne "ce vaste ensemble transhistorique de la littérature à portée politique", "littérature de combat et de controverse", elle rattache à l'engagement "une lecture plus large et plus floue et accueille sous sa bannière une série d'écrivains, qui de Voltaire et Hugo, à Zola, Péguy, Malraux ou Camus, se sont préoccupés de la vie et de l'organisation de la cité" (in *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Coll. Points essais, Seuil, 2000, p.11-12, 18).

21 Idem, p.12.

22 Voir à ce sujet l'excellente étude de Michel Winock (*Le siècle des intellectuels*, Seuil, coll. Points essai, 1997) notamment les chapitres "J'accuse", "Le procès Zola", "Après le procès" (p.20-53) au travers desquels sont mise en relief tous les actants de cette affaire, qu'ils soient dreyfusards et anti-dreyfusards.

dont son fameux, "J'accuse"²² publié dans la revue *L'Aurore* le 13 janvier 1898. Pour la première fois, un écrivain reconnu utilise la presse pour se faire le porte-parole d'une injustice qui remet en cause directement un des organes du pouvoir. Cette affaire a une large répercussion dans les milieux intellectuels et contribue à la publication le lendemain matin d'un manifeste, le "Manifeste des intellectuels" (dans le journal *L'Aurore*, 14 janvier 1898). Il s'agit d'une pétition en faveur de la révision du procès Dreyfus dont les signataires sont des écrivains, des journalistes, des professeurs du secondaire, des universitaires et des savants²³. Une nouvelle force politique voit ainsi le jour (elle fut d'ailleurs très critiquée par les antidreyfusards comme Barrés par exemple). Elle ne relève pas d'un parti politique classique mais d'intellectuels divers qui se regroupent pour intervenir dans le débat politique, en mettant leur compétence et leur notoriété au service de cause qu'ils croient justes²⁴. L'affaire Dreyfus fait ainsi sortir de l'ombre une nouvelle catégorie sociale : les intellectuels, des gens de pensée prêts à intervenir dans les débats publics.

- c) Le troisième facteur, lui, relève d'un événement majeur et à répercussion mondiale : la révolution d'octobre 1917 en Russie. Tous les écrivains majeurs de l'entre-deux guerres en France vont être en effet marqués par cet événement pour plusieurs raisons. D'une part, il réveille dans leur imaginaire le tropisme révolutionnaire que la révolution française de 1789 a déjà institué²⁵. D'autre part, la révolution russe change l'imaginaire collectif rattaché à l'idée de masse. Cette dernière, considérée auparavant comme passive et dominée, devient désormais une force agissante capable de se prendre en charge et de porter la société vers le projet d'un monde meilleur. Cette masse agissante et prolétarienne apparaît pour l'écrivain comme un nouveau public à qui il doit désormais s'adresser (même si concrètement ce dernier s'impose plus comme un public fantasmé).

La révolution russe change ainsi dans l'imaginaire des écrivains la représentation qu'ils se font du prolétariat et les encourage à croire à l'existence d'un vaste public en attente d'une littérature elle-même révolutionnaire, et que l'écrivain a charge désormais d'écrire. Pour Sartre, par exemple, ce public en attente de la parole de l'écrivain, aura une conséquence considérable dans sa théorie de l'engagement; *Qu'est-ce que la littérature* établit ainsi la création littéraire en étroite relation avec le lecteur (l'auteur doit écrire en vue d'un public, nous y reviendrons).

Cette conjonction entre l'événement révolutionnaire et l'acte d'écriture hante ainsi la plupart des débats littéraires de l'entre-deux guerres. Breton, Gide, Malraux, Aragon, Bataille, Roland, Guéhenno, Eluard, Char etc... il n'est pas un écrivain majeur, de gauche ou de droite, qui ne se penche sur la problématique de "la révolutionnarité littéraire"²⁶. Elle donne même naissance à une nouvelle littérature : la littérature prolétarienne²⁷.

Cette problématique remet donc de nouveau en cause l'autonomisation de la Littérature Moderne,

23 On compte parmi eux : Emile Zola, Anatole France, Marcel Proust, Léon Blum, Gustave Lanson, Gabriel Monod.

24 Voir à ce sujet Christophe Charles, *Naissance des intellectuels (1880-1900)*, Ed. de Minuit, 1990.

25 Benoît Denis souligne cet attachement français à toute idée de révolution : "1917 prolonge 1789 et représente ainsi l'accomplissement d'un processus historique inauguré en France, les figures de Lénine ou de Trotsky répondant en quelle sorte à celle de Robespierre, Saint-Just ou Danton", *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, *ibid.*, p.22.

26 Benoît Denis, *ibid.*, p.23.

mais surtout elle interroge, désormais l'articulation de la création littéraire à un pouvoir politique. En effet, si la littérature se fait la porte-parole de la révolution, quels rapports doit-elle entretenir alors avec le parti politique qui l'incarne, à savoir le Parti Communiste²⁸. C'est sur cette question que grands nombre d'écrivains vont se diviser (par exemple Breton et Aragon). Deux congrès auront lieu pour tenter de résoudre ces questions (le congrès de Kharkov en 1930, et le congrès pour la défense de la culture en 1935).

2) Face à la conjoncture de ces trois événements (contestation de l'autonomie, affaire Dreyfus, révolution de 1917), comment le champ littéraire, dans les années 20-30 va-t-il se reconfigurer ?

Deux cas de figure vont s'imposer. Le premier va donner lieu à ce que l'on appelle "L'avant-garde", et le second va porter à son sommet "la littérature engagée".

a) "L'avant-garde" : elle se propose de préserver la spécificité de la littérature, notamment son indépendance par rapport aux organes du pouvoir, et d'exprimer son programme révolutionnaire de manière exclusivement esthétique. Le message politique de "L'avant-garde" passe donc exclusivement par des novations ou des provocations formelles. Elle prétend modifier l'âme collective par le travail sur la Forme, en s'appuyant essentiellement sur la rupture esthétique. "Le Surréalisme" est le mouvement d'avant-garde qui s'impose en France dans les années 20 sous le patronage de Breton, Soupault et Aragon, il durera plus de quarante ans. "Le Surréalisme" fut le mouvement d'avant-garde le plus structuré de l'histoire littéraire française et donna lieu à deux manifestes (en 1924, en 1930). A partir des années 50, quatre revues porteront la nouvelle "avant-garde" française : la revue "L'éphémère", la revue "Change", "Tel quel" et "TXT".

b) "La littérature engagée" : à la différence de l'"avant-garde" qui travaille à préserver l'autonomie du champ littéraire, "la littérature engagée" se réfléchit plus comme un "moyen au service d'une cause qui excède largement la littérature"²⁹. Ce terme de "littérature engagée" n'apparaît pas tout de suite, il s'impose plus avec la pensée sartrienne après la seconde guerre mondiale. Les années 20-30 apparaissent donc plus comme une sorte de laboratoire dans lequel se pense progressivement les enjeux de "la littérature engagée"; l'entre-deux-guerres correspond ainsi à une période de gestation, de débats, d'expérimentation et de mise au point.

27 Voir à ce sujet : J.M. Peru, "Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la "littérature prolétarienne" (1925-1935)", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.89, p.47-65.

28 Benoît Denis résume admirablement cette nouvelle problématique : "L'irruption du tropisme révolutionnaire tend en effet à modifier les règles du jeu littéraire, telles qu'elles s'étaient installées à la faveur de l'autonomisation du champ : en reconnaissant la primauté du processus révolutionnaire et en cherchant à s'en faire l'agent ou le porte-parole, l'écrivain se voit aussi forcé de reconnaître l'hégémonie de l'instance politique qui incarne ce processus – le parti communiste – et de lui concéder un droit de regard sur la vie littéraire", *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, *ibid.*, p.23.

29 Benoît Denis, *ibid.*, p.25.

- L'entre-deux-guerres³⁰ :

La tentation de l'engagement domine cette période de la littérature française; elle s'explique d'une part par la révolution de 1917 mais surtout par la crise des valeurs qui s'installe après la première guerre mondiale et la montée en Europe des pouvoirs totalitaires. Ces derniers poussent les écrivains à quitter leur retranchement et à se positionner sur le champ politique. La question majeure est alors de savoir comment se positionner ? C'est à dire comment garder les impératifs de la littérature tout en se rapprochant des impératifs politiques. Le grand danger étant de perdre l'indépendance de ton gagnée par la modernité et de réduire la création à un simple outil de propagande.

Trois grandes orientations se dégagent de ces questions, ainsi qu'une réponse toute singulière dans la figure de Malraux.

1) Un premier mode de réponse consiste en un engagement "idéaliste". Il s'agit alors de défendre ou de promulguer des valeurs générales jugées démocratiques, républicaines et universelles. Ces écrivains ne se placent pas sous l'égide d'un parti politique mais place leur écriture au service de grandes causes ou de grandes idées. C'est le cas par exemple de Romain Rolland qui met son écriture au service du pacifisme et qui influence toute une génération d'écrivains³¹ regroupé e autour de La revue Europe fondée en 1923. Ces écrivains qui veulent écrire pour le plus grand nombre³² tout en maintenant "l'indépendance de l'esprit", suivent avec attention l'actualité sans être pour autant de grands théoriciens politiques, et n'hésitent pas à se mêler aux débats à travers un engagement spontané et généreux. Une forme d'écriture particulière vient soutenir leur ambition politique : Le "roman-fleuve" et le "roman familial"³³. Ecritures destinées à un vaste public, ces romans, suivant un mode d'écriture réaliste, s'attachent à l'évolution d'une famille sur plusieurs générations. Une grande importance est accordée aux rites familiaux, à la communauté et à ses rapports conflictuels. Ces derniers ne font alors que refléter, au jour le jour, la réalité sociale et politique du moment. "Le roman familial" se rapproche donc de la chronique et permet à l'écrivain de retracer l'ordre historique d'un moment; la famille, étant, le miroir de base à partir duquel l'écrivain sonde les enjeux sociaux de l'époque³⁴. La chronique familiale n'est ainsi que le point de départ de la narration; cette dernière vise en fait une ambition totalisante capable d'absorber "le politique dans sa généralité la plus grande"³⁵. Sartre qualifiera cette forme d'engagement de "littérature de bonne volonté" et la considérera comme précurseur de la littérature engagée qu'il convoite³⁶.

30 Benoît Denis ayant déjà traité cette question, nous retraçons ici les grandes lignes de son travail. Pour plus de détails, voir "Le laboratoire de l'entre-deux-guerres", in *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, ibid., 228-258.

31 Jean Guéhenno, Jules Romains, Georges Duhamel, Charles Vildrac, Louis Guilloux, Jean Prévost, André Chamson.

32 Jean Guéhenno expose la position de ces écrivains dans *Caliban parle* (1928).

33 Notons par exemple Jules Romains et les 27 tomes de *Hommes de bonne volonté* (1932-1946), Roger Martin du Gard avec *Les thibaults*

34 Ainsi bien souvent le récit du déclin d'une famille symbolise une crise des valeurs de la collectivité.

35 Benoît Denis, ibid., p.250.

2) Le deuxième mode de réponse consiste à maintenir coûte que coûte la littérature dans son indépendance et dans son travail formel tout en tentant d'y incorporer des positionnements politiques. Ces positions prudentes regroupent les écrivains autour de la NRF (Nouvelle Revue Française) dont va sortir la grande littérature bourgeoise de l'entre-deux-guerres. Cette dernière tente de maintenir un compromis entre esthétique (une "littérature pure") et la tentation du politique. Elle maintient, cependant, les écrivains dans un balancement constant et une extrême méfiance à l'égard des débats politiques. Ce balancement ou impossible mesure s'incarne tout particulièrement dans la figure d'André Gide. Celui-ci fut en effet tenté par l'engagement³⁷ puis déçu retourna rapidement à la littérature stricte. Son engagement s'ouvre officiellement par la publication de *Voyage au Congo* (récit du voyage entrepris en 1925-1926) où l'écrivain dénonce pour la première fois les dérives du colonialisme; dans les années 30-35, Gide se rapproche du PC (en 1935 : préside le second congrès pour la défense de la culture et publie les *Nouvelles nourritures terrestres* dans lequel l'auteur s'adresse à un "camarade"). Son voyage en URSS en 1936 lui révèle par contre la réalité du régime stalinien, il en ressort immédiatement deux ouvrages (*Retour de l'URSS et Retouches à "mon retour de l'URSS"*, Gallimard, 1936) où tombent les illusions. Ces ouvrages font scandale parmi les communistes qui se sentent trahis par Gide, alors que ce dernier tire sa révérence à toute tentative d'engagement.

3) Le troisième mode de réponse correspond à un engagement partisan ou utile qui éloigne l'écrivain de toute demi-mesure et de toute position de recul ou de méfiance. L'auteur accepte alors de se donner totalement à la cause qu'il défend et met son prestige de créateur au service d'une formation politique précise. La liberté créatrice s'efface pour une littérature militante. Deux littératures militantes se dégagent dans l'entre-deux-guerres : la première regroupe des écrivains de droite³⁸ autour de la revue *L'Action française* qui aura une force tendance fascisante, la seconde regroupe des écrivains tentés par le communisme et qui se rassemblent autour des revues *Clarté* (1921, fondée par Henry Barbusse), *L'humanité* (1921, organe officiel du PCF), *Commune* (1933, animée par Aragon³⁹ et Nizan), *Ce soir* (1937, dirigée par les communistes eux-mêmes).

36 Il s'inspirera ainsi des procédés narratifs du "roman-fleuve" pour les *Chemins de la liberté* (notamment le parallélisme entre l'évolution des personnages et la réalité sociale et politique qui les entoure; le héros du "roman-fleuve" suit exactement le cours de son temps, il en ait en quelque sorte le reflet vivant). Sartre est particulièrement sensible à la volonté de ces auteurs, d'une part d'inscrire leurs personnages dans leur temps (de les "embarquer" dans le flux de leur histoire) et surtout de viser une réception large et commune. Dans *Qu'est-ce que la littérature*, ils évoquera de manière élogieuse ce souci de la réception chère à la théorie sartrienne : "ils ont renoncé à la solitude orgueilleuse de l'écrivain, ils ont aimé leur public, ils n'ont pas tenté de justifier les privilèges acquis, ils n'ont pas médité sur la mort ou l'impossible, mais ils ont voulu nous donner des règles de vie" (in *Qu'est-ce que la littérature*, 1948, p.199-205, extrait cité par Benoît Denis, p.250).

37 Voir à ce sujet ces textes "engagés" : André Gide, *Littérature engagée*, Gallimard, 1950, (texte réuni par Yvonne Davet).

38 Les nommer, Maurras, Léon Daudet, Drieu la Rochelle,

39 Aragon devient le poète officiel du PC après son retour du congrès de Kharkov (où il rejette les positions d'indépendance littéraire qu'expose le Second Manifeste du surréalisme) et la publication de son texte militant "Front rouge".

Cette littérature militante donne lieu essentiellement à des pamphlets⁴⁰, appelés aussi écriture de combat, et sur le mode romanesque au "roman à thèse"⁴¹ qui servira de grand modèle au "Réalisme socialiste"⁴² que les ténors du Parti Communiste imposeront aux écrivains communistes. Cette main mise de l'instance politique sur la création trace la limite de cette forme d'engagement car elle ne se conçoit pas sans l'ombre dirigeante d'une autorité extérieure au champ littéraire. L'évolution de la littérature prolétarienne ici en porte témoignage. Conçu à l'origine comme une littérature du témoignage, et exclusivement produite par des auteurs ouvriers⁴³. Ces derniers à travers l'expression de leur vécu et au moyen d'une langue sobre excluant tout artifice⁴⁴, vise à dire la vérité du monde du travail telle qu'elle se présente à eux dans leurs actes quotidiens. Cette littérature prolétarienne sera cependant effacée et absorbée par le "Réalisme socialiste".

- 4) Une quatrième réponse s'incarne dans la figure particulière de Malraux, qui met toute son écriture romanesque au service de l'héroïsme des "grandes circonstances"⁴⁵. Il fait alors de l'acte révolutionnaire un des grands thèmes de sa création littéraire (*Les conquérants*, (1928), *La condition humaine* (1933), *L'Espoir* (1937)). Tous ces romans traitent du problème de l'engagement politique mais ici la place de l'individu et de son inquiétude existentielle sont maintenues. Le politique

40 Voir à ce sujet Marc Angenot, *La parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Payot, 1995. Parmi les pamphlets les plus retentissants de cette époque notons "Front rouge" d'Aragon, "Un cadavre" de Breton, "La trahison des clercs" de Benda, "La république des camarades" de R. de Jouvenel, "Bagatelles pour un massacre" de Céline.

41 Roman à valeur didactique, il vise à présenter un modèle qui serve d'exemple. Il illustre ainsi une thèse préalablement définie par l'auteur. Ce genre romanesque répond donc préalablement à la volonté de faire autorité, de délivrer un message clairement défini. Il impose ainsi à la voix narrative un chemin univoque dominé par un récit linéaire et une interprétation de l'Histoire figée et consciemment orientée. *Les déracinés* de Maurice Barrès sert de modèle du genre. Evoquons à titre d'exemple Aragon et les quatre volets du cycle du *Monde réel* (1933-1944), Paul Nizan et sa trilogie *Antoine Bloyé*, *Cheval de Troie*, *La Conspiration* (1933-1938). Ajoutons que le "roman simultanésiste" pratiqué par Malraux (*L'Espoir*) et Sartre (*Sursis*) par la polyphonie des voix narratives qu'il installe, cherchera à prendre le contre pied du roman à thèse et de sa ligne narrative unique.

42 Esthétique officielle du stalinisme très marquée par une pratique conservatrice, anti-bourgeoise, voir régressive (reprend à son compte la vision dépassée de "l'art utile" du XIXe siècle). Elle exclut ainsi toutes les nouveautés formelles qui s'imposent dans l'entre-deux-guerres qu'elle juge élitiste (le constructivisme de Maïakovski, le surréalisme et le roman simultanésiste). Le "Réalisme socialiste" s'impose de la fin des années 30 jusqu'aux années 1950 et exige que les écrivains illustrent l'Histoire dans son développement révolutionnaire. Il impose à la création des types de situations et de personnage que l'écrivain a charge de développer, notamment le "héros positif", fruit de la révolution prolétarienne, porteur d'une société nouvelle et en marche. Voir à ce sujet Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable. L'internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Gallimard, 1985, et Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Payot, 1986.

43 Notons Emile Guillaumin (*La vie d'un simple*, 1904), Léon Frapié (*La maternelle*, prix Goncourt, 1904), Marguerite Audoux (*Maris-Claire*, prix femina, 1910), Marcel Martinet. La revue *Monde* révèle à partir de 1928 une grande partie de ces écrivains en général marginaux, notamment Constant Malva (*Ma nuit au jour le jour* écrit en 1937-38 et publié en 1954). Henry Poulaille, réunira en 1930 une publication des principaux auteurs prolétariens dans *Nouvel Age littéraire*, Paris, Valois, 1930)

44 Ces écrivains ainsi se défont des pièges du style et de l'imaginaire perçus comme bourgeois, et engagent leur écriture dans la recherche d'une sorte de "degré zéro de l'écriture" pour reprendre l'expression barthésienne.

45 "une littérature de situations extrêmes", Sartre par opposition, il qualifie les littératures de bonne volonté de "littérature de situation moyenne"

n'efface pas ici l'humain et se mêle constamment à une quête métaphysique sans réponse. La question politique est ainsi dépassée par les questions transcendantes et existentielles qui obsèdent l'auteur et qui le poussent à interroger l'art dans toutes ses formes et l'action dans toutes ses aventures. L'action révolutionnaire est ainsi plus chez Malraux un acte où l'homme se confronte au Destin et au Temps qu'à une idéologie officielle. Le héros, chez Malraux, à la grande différence du "héros positif" du "Réalisme socialiste" reste un homme seul confronté à lui-même mais engagé dans le temps des sociétés. Malraux fait plus du révolutionnaire un aventurier engagé dans le mouvement des civilisations qu'un militant de base dominé par une idéologie stricte et rassurante. Tous ces héros portent la trace de cette confrontation entre l'homme, les sociétés en lutte, l'Histoire qui s'écrit et l'impossible réponse qui les associe, les sépare et les déchire. Benoît Denis déclare à ce sujet : "Il s'agit de trouver dans l'action révolutionnaire un moyen de se réconcilier avec soi-même", mais ce moyen reste vain et tourne souvent au sacrifice⁴⁶.

La littérature de l'entre-deux guerre, à travers ses quatre styles de réponses, est ainsi dominé e par la question du politique. Cette période est fondamentale pour la pensée sartrienne car c'est à partir de ces expériences esthétiques et idéologiques que l'engagement sartrien va se modeler et s'affirmer dans sa singularité.

- La conception sartrienne de l'engagement :

Elle s'impose comme un des phares du questionnement politique au lendemain de la seconde guerre mondiale et va dominer le champ littéraire sur le plan théorique pendant à peu près dix ans (1945-1955). Bien sûr, cette hégémonie n'est pas sans contestation, la doctrine de l'engagement est contestée entre autres par Paulhan, Etiemble, Bataille et sur le plan philosophique par Raymond Aron⁴⁷. Le rayonnement de l'engagement sartrien disparaît avec l'effondrement de l'utopie révolutionnaire (la prise de conscience des purges et des camps staliniens, la guerre froide, le mur de Berlin brisent définitivement chez les intellectuels le rêve d'une "société sans classe" et d'une participation active à un monde meilleur).

Pourquoi la théorie sartrienne de l'engagement s'impose-t-elle en 1945 ?

46 Le héros révolutionnaire meurt dans le panache de l'action.

47 Paulhan défend la position d'autonomie du champ littéraire héritée de la modernité, Etiemble⁴⁷ riposte à l'impératif d'engagement sartrien en convoquant une littérature "dégagée" (*voir Hygiène des lettres, II : la littérature dégagée (1942-1953)*, Gallimard, 1955), Georges Bataille, lui, s'oppose le plus frontalement aux éléments clés de la théorie de l'engagement sartrien, notamment la conception de la responsabilité de l'écrivain et la nécessité d'un langage-instrument qui infléchit la littérature vers l'impératif du communicable et de l'utilité. Pour Bataille, au contraire, le langage littéraire, et c'est cela sa spécificité, répond à une négativité sans emploi, une pure dépense. Le fondement du langage n'est pas ici de dévoiler une réalité sociale invisible mais de souligner l'indicible et la part d'incommunicable qui sépare irrémédiablement les gens. En opposition à la revue des *Temps Modernes*, Bataille fonde la revue *Critique*. Raymond Aron, de son côté, s'attaque à la surenchère de l'image et de l'importance du littéraire qu'érige la pensée sartrienne, il dénonce les mythes propres aux intellectuels et l'aliénation qui en résulte, notamment dans *L'opium des intellectuels*.

D'abord, elle propose une sorte de synthèse des diverses positions engagées de l'entre-deux guerre. Ce bilan est exposé théoriquement dans *Qu'est-ce que la littérature*⁴⁸ et sur le plan romanesque dans son cycle inachevé (*Les chemins de la liberté*⁴⁹). Mais c'est surtout par le fait que Sartre et sa théorie de l'*engagement* viennent combler le vide existentiel qui hante la conscience européenne en 1945⁵⁰. En effet, l'Europe d'après-guerre est un monde en ruine et désespéré par la crise des valeurs qu'accompagnent la révélation des camps d'extermination nazie et l'usage de la bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki. L'engagement sartrien et ses grands principes d'action apparaissent ainsi comme une réponse au drame collectif, une façon de se redéfinir en une dynamique positive. Sartre clame cet appel à l'action par la littérature dans la "Présentation" du numéro 1 de la revue *Les Temps modernes* dès 1945. Il y évoque alors la nécessité de changer "à la fois la condition sociale de l'homme et la conception qu'il a de lui-même", mais sans servir un parti politique et sans "faire oublier la littérature". Pour parvenir à ce projet ambitieux, Sartre définit une théorie qu'il s'agit alors d'appliquer scrupuleusement à la création littéraire et plus particulièrement à la prose⁵¹. Je dégagerai de cette théorie deux impératifs majeurs, celui de la participation et celui de la réception; et j'insisterai plus particulièrement sur les conséquences esthétiques de ces deux impératifs, car ils orientent la littérature vers une pratique que l'on peut juger réductrice par rapport aux ambitions dégagées par la modernité.

- L'impératif de la participation

"Ecrire pour son époque", tel est le mot d'ordre lancé par Sartre dans le premier numéro des *Temps modernes*. Pas d'engagement possible sans cette décision préalable qui impose à l'écrivain une inspiration toute fléchée. "Ecrire pour son époque" revient à écrire sur l'actualité, et à prendre position par rapport aux grands débats du moment. La liberté créatrice, notamment la position de repli ou de recul héritée de Baudelaire et de Mallarmé, est donc directement et immédiatement contestée par Sartre. Sa conception de l'engagement exclut toute littérature désituée et qui répond à une "pure gratuité", à une "finalité sans fin". L'écrivain appartient d'abord à son temps et c'est au sein de ce dernier qu'il exerce son pouvoir d'écriture. Cette nécessité de l'époque se nourrit bien sûr des concepts sartriens de "liberté" et de "situation".

48 Voir "Situation de l'écrivain en 1947", in *Qu'est-ce que la littérature ?*, folio-essais, 2003, p.169-295.

49 Le personnage principal, Mathieu Delarue emblématise alors les hésitations et les tentations de l'engagement qui ont animé les années 20-30.

50 Il est ainsi réducteur de comprendre l'engagement sartrien sur le strict terrain de la théorie littéraire. En effet, si pour le plus large public, Sartre reste l'écrivain des engagements politiques, il n'en demeure pas moins que le sens de son engagement trouve sa justification originelle dans sa philosophie existentielle. L'engagement, pour Sartre, est d'abord et surtout un caractère ontologique de l'homme et est étroitement lié aux concepts sartrien de "situation", de "liberté" et de "responsabilité" par lesquels le monde dans lequel vit chaque homme, chaque sujet, ne prend sens et ne construit son devenir qu'à partir des choix entièrement libres de l'humanité toute entière. L'engagement sartrien, très marquée par l'existentialisme chrétien, est ainsi marqué par une volonté d'absolu et que résume cette phrase si célèbre : "l'homme engage par ses choix l'humanité toute entière" (in *L'existentialisme est un humanisme*)

51 Sartre regroupe dans *Situations II* l'ensemble de ses réflexions sur l'engagement romanesque.

On peut les synthétiser comme tels : toute personne est “condamnée à la liberté” dans le sens qu’il lui incombe la responsabilité de se situer lucidement dans le monde, en réaction aux déterminismes internes qui l’habitent (hantises personnelles, troubles psychologiques ...) et en dehors de références extérieures imposées. La liberté sartrienne rappelle à l’homme qu’il dispose du pouvoir de se changer et de changer par la même occasion son rapport au monde. Cette liberté à assumer pleinement en toute lucidité le confronte alors à une situation de fait (matérielle, historique, sociale et physique) à partir de laquelle le sujet doit exercer son pouvoir d’action.

Appliqués à la littérature, ces concepts de “liberté” et de “responsabilité” impliquent que l’écrivain doit faire ses choix par rapport à la situation où il se place, c’est à dire son époque, et il doit exercer son pouvoir d’écriture, d’action, en vue de la changer. Et ceci, au nom de la liberté. Le concept de “liberté” est central dans la pensée sartrienne, on la retrouve constamment dans son essai sur *Qu’est-ce que la littérature* et dans son fameux texte prononcé à la Sorbonne le premier novembre 1946 sur “la responsabilité de l’écrivain”. Relevons à titre d’exemple : “le livre conçu sur le plan esthétique, c’est vraiment un appel d’une liberté”, celle de l’auteur qui écrit, “à une liberté”, celle du lecteur qui découvre, “et le plaisir esthétique c’est la prise de conscience de la liberté devant l’objet”⁵².

Pour Sartre, la valeur littéraire n’est pas jugée ainsi en fonction de strictes canons propres à la littérature et “des problèmes spéciaux que pose l’art d’écrire”⁵³ (ils renvoient pour Sartre à l’art-pour-l’art, à la rhétorique pure, à un plaisir réduit exclusivement au travail exercé sur la forme) mais en sa capacité d’exprimer, de provoquer, de réveiller la liberté du lecteur, donc dans l’esprit sartrien, sa prise de conscience de son pouvoir d’action sur le présent : “si la littérature est bonne (...) elle invite ses lecteurs à se placer sur le plan où ils sont libres et où, par conséquent, ils peuvent changer ce qu’on leur montre”⁵⁴.

Ainsi, dans la conception sartrienne de l’engagement, le lecteur se doit être actif (nous y reviendrons) et l’écrivain, de son côté, se doit d’écrire au nom du principe de liberté : “si l’écrivain fait de la littérature, c’est à dire s’il écrit, c’est parce qu’il assume la fonction de perpétuer dans un monde où la liberté est toujours menacée, l’affirmation de la liberté et l’appel à la liberté”⁵⁵. Cette liberté ne renvoie pas à un principe éternel, elle n’est pas une grande valeur idéaliste et atemporelle, elle est au contraire, dans le système sartrien, très située car constamment remise en jeu par la situation qui configure l’ici-maintenant : “On n’est pas, d’abord, le gardien des valeurs éternelles, car la liberté est concrète”⁵⁶.

52 *La responsabilité de l’écrivain*, Verdier, Collection philosophie, 1998, p.27.

53 *Idem*, p.27.

54 *Idem*.

55 *Idem*, p.29.

56 *Idem*, p.31. L’engagement sartrien se détache ainsi de toute littérature portée par un grand projet idéaliste à réaliser dans le lointain et le vague de l’idéalisme : “la liberté à laquelle il fait appel quand il écrit, c’est une liberté concrète qui se veut elle-même en voulant quelque chose de concret. C’est une indignation concrète à propos d’un événement particulier, c’est à une volonté de changer une institution particulière qu’il fait appel” (*ibid.*, p.33). La nécessité de l’actuel peut ainsi être comprise comme un barrage, un garde-fou contre le gouffre de l’utopie.

La liberté fait partie intégrante de l'actualité qui la menace ou non. D'où la nécessité pour l'écrivain engagé d'être de son temps.

Cet alignement à l'actuel, de plus, pour Sartre, ne doit pas répondre à un acte temporaire lié à un enthousiasme de passage mais doit engager la lucidité consciente de l'écrivain :

“Un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est à dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi”⁵⁷

Cette lucidité exigée a une conséquence sur la responsabilité de l'écrivain. Ce dernier est tenu de rendre des comptes si cela s'impose. Ses écrits l'exposent en tant que citoyen ordinaire. Sartre remet ainsi en cause le statut privilégié de l'auteur intouchable tel que la modernité l'a érigé et distingue sa théorie de l'engagement des pratiques des avant-gardes surréalistes⁵⁸ qui travaillent sans cesse à choquer, à provoquer mais qui se dérobent sans cesse en invoquant le statut particulier de l'art. L'engagement sartrien resitue l'auteur comme membre de la communauté, c'est à ce niveau qu'il participe, comme n'importe quel autre citoyen, à la chose publique.

Cette revendication à la responsabilité vise en particulier un auteur comme Céline, reconnu, admiré sur le plan romanesque, mais qui, par ses déclarations personnelles et son pamphlet antisémite (*Bagatelles pour un massacre*), est plus que contestable. L'engagement sartrien contribue ainsi à remodeler l'échelle des valeurs littéraires, brise leurs autonomies et les replace sous l'autorité morale : “au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral”⁵⁹. Si un écrivain a pouvoir de tout dire, et telle est bien sa fonction, il est tenu en revanche de ne pas se dérober par rapport à l'impact de son discours sur autrui.

La théorie sartrienne de l'engagement se détache donc d'une simple littérature de combat et exclusivement pamphlétaire et on ne peut réellement comprendre ses enjeux et les cadres qui la limitent si on ne prend pas en compte l'importance de l'Autre⁶⁰. L'écrivain engagé, pour Sartre, s'engage d'abord vers autrui, et la relation écrivain-lecteur s'impose alors inextricablement. C'est au sein de cette relation que l'écrivain engagé participe pleinement de sa fonction littéraire et s'inscrit comme agent de la société civile. Sartre clôture ainsi son discours sur “la responsabilité de l'écrivain” sur la question de la violence que porte nécessairement toute action⁶¹. La question est alors de savoir de quelle violence

57 *Qu'est-ce que la littérature*, *ibid*, p.84.

58 “L'écrivain a pour premier devoir de provoquer le scandale et pour droit imprescriptible d'échapper à ses conséquences” (*Idem*, p.140)

59 *Idem*, p.69.

60 Et l'on connaît l'importance de cet autrui dans la pensée existentielle de Sartre. Toute la dernière partie de l'être et le néant lui est consacré.

61 *La responsabilité de l'écrivain*, *Ibid.*, p.53-61.

l'écrivain a droit ou non de faire usage pour porter son action. Doit-il ou non s'aligner à la fameuse phrase de Machiavel : "la fin justifie les moyens" ? "L'impératif moral" sert alors de garde-fou : "la question n'est pas de condamner toute la violence, mais seulement de condamner la violence inutile"⁶². Apparaît alors clairement le rôle de l'écrivain engagé dans l'action : "le problème que l'écrivain a à résoudre pour lui et à essayer de faire comprendre aux gens, c'est le problème du rapport des fins et des moyens"⁶³.

"Ecrire pour son époque" assigne donc à l'écrivain, sur le plan moral, une extrême lucidité; la théorie sartrienne se détache d'une simple littérature de la dénonciation ou de la provocation agressive. Cette injonction, "écrire pour son époque", de plus, sur le plan temporel assigne à l'œuvre littéraire une contrainte particulière.

En effet, l'impératif de participation implique que l'auteur écrive sur le champ, réponde immédiatement à l'événement. La littérature engagée pousse ainsi l'écrivain à écrire pour et dans l'urgence. Entre l'événement et sa prise en charge par l'écriture, l'écart se doit d'être minime. Cette proximité temporelle a une conséquence majeure sur la valeur de l'écrit. Dans le court terme, l'œuvre engagée peut apparaître d'un intérêt majeur, alors que dans le long terme, après le recul pris sur l'événement, la portée du texte peut décliner très rapidement pour ne plus s'imposer que comme un document d'époque, réduisant ainsi la valeur littéraire à un simple témoignage⁶⁴.

L'engagement sartrien se heurte ainsi au problème d'une écriture liée exclusivement aux circonstances. Son intérêt décline rapidement sur l'échelle des valeurs littéraires qui demande au contraire à la grande œuvre de résister au temps⁶⁵. Les opposants de Sartre insisteront sur ce fait. La théorie sartrienne, en réduisant considérablement la portée temporelle de l'œuvre, se voit accuser en effet de trahir la littérature en la limitant, pour reprendre les mots de Barthes, à une simple "fonction de manifestation immédiate". C'est ici que la théorie de l'engagement est la plus facilement contestable et où elle commence à se ronger de l'intérieur, miner par un système de pensée trop éloigné du fait littéraire même.

L'impératif de participation, "Ecrire pour son époque", bien qu'il corresponde, sur le plan moral, à une valeur positive de la création se heurte ainsi à des obstacles indépensables. Difficile de socialiser l'action littéraire. A trop vouloir forcer les rapprochements, elle dégénère et se corrompt. Il en est de même pour l'impératif lié à la réception de l'œuvre engagée. Cette dernière repose en effet sur une attente trop idéalisée du lecteur, et surtout elle impose à la parole un ton très réducteur par rapport à celui que libère la création littéraire.

62 Idem, p.56.

63 Idem., p.56-57.

64 La littérature de témoignage, dans l'échelle des valeurs littéraires, est considérée comme une forme pauvre car dépourvue de la puissance d'évocation et de transformation qu'on prête à la fiction et aux grandes œuvres.

65 Baudelaire assignait à la littérature d'"éterniser le transitoire"

- L'impératif de la réception :

Nous l'avons déjà évoqué, l'engagement sartrien ne se conçoit pas sans une intrication profonde entre l'écrivain et son lecteur. L'écrivain engagé écrit d'abord pour les autres, il "prête sa voix à leurs colères et à leurs soucis; par lui des hommes qui n'ont jamais été reflétés par aucun miroir et qui ont appris à sourire et pleurer comme des aveugles, sans se voir, se trouveront tout à coup en face de leur image"⁶⁶. A côté de ce souci de réconcilier l'auteur et le public, cette attention portée à la réception de l'œuvre repose sur l'émergence d'un public nouveau et massivement présent dans les classes ouvrières. Ce public, fruit de la scolarisation et de la libération des masses, représente cependant plus un fantasme qu'une réalité concrète mais il n'en demeure pas moins que depuis l'entre-deux-guerres, il hante l'imaginaire des écrivains⁶⁷ et les pousse à croire qu'il est possible d'écrire pour "la voix du peuple" (mais existe-t-elle vraiment ?). Sartre s'inscrit donc ici dans une attente de l'époque et appuie sa théorie de l'engagement sur ce rêve d'un public total, rêve néanmoins impossible car ce public reste concrètement un public introuvable. La théorie de l'engagement se heurte de nouveau à une réalité de fait : l'écrivain engagé reste fondamentalement lu par une classe instruite et bourgeoise et à la limite par la classe qu'il conteste, le prolétaire, prisonnier malgré lui de ses habitudes sociales, reste en grande partie étranger à l'acte de lecture.

Ce désir de capter le vaste public s'accompagne de plus d'une conception particulière du langage. Ecrire pour le vaste public suppose que ce dernier puisse rapidement s'identifier au contenu du message. Le "style artiste" ou le travail sur le langage propre à l'activité littéraire se voient donc ici considérablement réduits, voir rejeter. Sartre est très explicite sur cette question du langage. Pour lui, l'écriture engagée se doit d'avoir la clarté des discours politiques, il assigne donc au langage une fonction d'éclaircissement : "le langage est une activité humaine de dévoilement"⁶⁸. Pour Sartre, "le mot est un véhicule d'idées"⁶⁹ "qui permet de mettre à jour l'impensée de la réalité sociale. Pas de remise en cause donc du langage mais la croyance en sa force même. La théorie sartrienne repose ainsi sur une approche positiviste du langage : le mot a pouvoir de dévoiler quelque chose et c'est sa finalité. Entre l'homme et la société, il y a la vitre claire du mot, un mot fort de son référent et qui touche systématiquement son objet,

66 *Qu'est-ce que la littérature*, *ibid.*, p.267.

67 Sartre distingue à ce sujet "public réel" et "public virtuel" qui reste à conquérir.

68 *La responsabilité de l'écrivain*, *ibid.*, p.16.

69 *Idem*, p.15.

70 Sartre qualifie ce rapport au langage de "langage à l'endroit". Il s'oppose à un usage du langage retourné contre lui-même, sondant son impuissance à dire et que Sartre qualifie de "langage à l'envers". La littérature des années 60 s'engagera plus sur cet héritage mallarméen en insistant sur le gouffre qu'il ouvre. On peut évoquer par exemple Marguerite Duras et la fameuse première réplique qui ouvre *Hiroshima, mon amour* (1960) : "Tu n'as rien vu à Hiroshima". Réplique qui proclame l'impossibilité de dire l'horreur. Le langage s'enracine plus au silence, à la vacuité qu'à un référent clairement identifiable et conceptualisable. Cette approche du langage est l'inverse radical du "langage à l'endroit" et de son optimisme.

71 Dans ses essais, nombre de phrase insistent sur cet optimisme qui garantie ainsi au langage sa part d'action sur le lecteur : "nommer une chose, c'est la transformer", "tu parles pour changer –car on ne peut pas parler autrement (in *La responsabilité de l'écrivain*, *ibid.*, p.17, p.21).

le cerne, le cadre et le rend visible⁷⁰. Sartre est optimiste face au langage; pour lui dire, c'est révéler⁷¹. Pas de place donc pour le doute, ni l'impensée du langage. Le mot reste le véhicule d'une pensée claire. Cette approche du langage est de nouveau une réduction de la parole littéraire telle que la modernité l'a définie. On se rappelle que Rimbaud convoquait au devant de l'écriture l'inconnu; pas d'inconnu du langage pour Sartre mais un unique langage instrument, une parole clouée à l'utilitaire. C'est ici que l'engagement sartrien s'éloigne le plus des enjeux de la Littérature Moderne car il impose au-devant de l'acte de parler une orientation qui exclut catégoriquement l'écriture aventureuse que sonde et continue de sonder la parole créatrice moderne. C'est également par cette approche du langage que l'engagement sartrien se rapproche plus du journalisme que de la littérature et incline trop nettement à une écriture du témoignage. A force de trop se rapprocher du champ social, la littérature réduit ainsi fatalement son envergure.