



Raconter en apprenant, apprendre en racontant

Dr. Saïd SAÏDI

Université Batna 1

Centre de l'Enseignement Intensif des Langues

Parmi les activités les plus essentielles de l'homme le récit figure en place prééminente. Depuis l'aube des temps les hommes n'ont cessé de raconter, de narrer, de rapporter des événements. Les peintures rupestres, les auteurs épiques, les dramaturges, les troubadours, les poètes, les romanciers, les griots, et, jusqu'à très récemment, les grands-mères, ont inlassablement raconté des récits. Parallèlement à cette activité ludique, le patrimoine de l'humanité a considérablement augmenté de densité mais aussi de conquêtes innovatrices, et ce, dans tous les domaines. C'est que, plus que toute autre activité, le récit apprend continuellement à ceux qui le cultivent.

Alors même que toutes les disciplines modernes n'étaient pas encore nées, le récit enseignait l'histoire, la géographie, la morale, les grandes généalogies, les migrations, l'existence de peuples lointains, de mondes fabuleux, l'altérité, tous les savoirs encyclopédiques, toutes les inventions, toutes les fictions. Mais aussi et surtout la langue. Car le récit demeure le réceptacle linguistique indestructible. Sans les épopées homériques, sans les inégalables dramaturges antiques grecs, sans Virgile, sans les sublimes poètes de l'Arabie, sans la Pléiade, Villon, Shakespeare, quelles auraient été les connaissances actuelles des humains ? Le grec, le latin, l'arabe, le français, l'anglais seraient-ils des langues de savoir et de culture ? Sans Rabelais, Chateaubriand, Hugo, Balzac, Zola, Flaubert, le FLE serait-il envisageable aujourd'hui ? **Mots-clés** : *récit, savoirs, connaissances, langue, fiction.*

To tell by learning, to learn by telling

Among the most essential activities of man, the narrative appears in pre-eminent place. Since the dawn of time, men have not stopped telling, narrate, and report events. Rock paintings, epic authors, playwrights, troubadours, poets, novelists, griots, and, until very recently, grandmothers, have tirelessly told stories. In parallel with this fun activity, the heritage of humanity has increased considerably in density but also in innovative conquests in all areas. Because, more than any other activity, the story continually teaches those who cultivate it. Even though all modern disciplines were not yet born, the story taught history, geography, morals, great genealogies, migrations, and the existence of distant peoples, fabulous worlds, otherness, all encyclopaedic knowledge, all inventions, and all fictions. Also and especially the language. Because the story remains the indestructible language receptacle. Without the Homeric epics, without the unequal Greek playwrights, without Virgil, without the sublime poets of Arabia, without the Pleiades, Villon, Shakespeare, what would have

been the actual knowledge of humans? Would Greek, Latin, Arabic, French, English be languages of knowledge and culture? Without Rabelais, Chateaubriand, Hugo, Balzac, Zola, Flaubert, would the FLE be conceivable today? **Keywords:** *narrative, knowledge, language, fiction.*

« Si les portes de la perception étaient nettoyées, le monde apparaîtrait tel qu'il est, infini. » (Blake)

Quintessence de l'indifférence

Tous les faits des romans relèvent des faits, et il est nécessaire de recourir à la réalité extratextuelle pour remettre et l'œuvre romanesque et les enjeux qui lui préexistent dans un contexte qui puisse, non les expliquer, mais les justifier un tant soit peu. Cette option relève de cette littérature des réalisations, des actes, des péripéties, des convictions aussi, et constitue une part importante de la littérature et de la production romanesque.

Meursault est indifférent au monde qui l'entoure, déjà et avant que sa mère ne meurt. C'est dans cette indifférence qu'Albert Camus ouvre son roman *L'étranger*. Indifférence totale et détachement devant l'absurdité évidente de la vie allant jusqu'au meurtre, sans raison, sans mobile, sans cause, et sans doute quintessence de l'indifférence : *ôter la vie, seulement et tout simplement.*

Exemple parmi tant d'autres qui font du roman un genre phénoménal en ce sens qu'il se veut peinture, expression de faits positifs, concrets, ou d'agissements tout aussi positifs et concrets, avec des passions en constante application dans les rapports humains. *Meursault* indifférent n'est en soi qu'une attitude stérile et passive, mais allant dans les faits jusqu'à l'homicide, l'acte le plus blâmable entre tous. *Emma Bovary*, naïve et puérile, vivant d'illusions et de rêves, finit par se suicider, geste sans doute le plus irrémédiable d'entre les gestes car impossible à poursuivre, à compléter, à punir, ou même à regretter.

Phénoménal donc est le roman, du moins statistiquement, car les faits constituent sa matière première ou celle du récit. Tout comme ce dernier constitue la matière première de l'humanité y compris dans son origine. La plus phénoménale sans doute. Roland Barthes, avait compris la pan-présence du récit, qui écrivait ce passage, devenu une référence incontournable :

férentes comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits, [...] international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie. »¹

Mais ce caractère phénoménal s'annonce dans le roman, plus que dans les autres genres. Les données spatio-temporelles – quelle merveilleuse invention que ce néologisme composé qui résume et l'espace et le temps, arrière-plan indétronable, inévitable pour tout fait, aussi anodin soit-il– accueillent, toujours avec une hospitalité sans défaut, les péripéties les plus extrêmes. C'est pourquoi sans doute les formules « *En ce temps-là, dans tel lieu* » ont perduré longtemps et jusqu'à nos jours dans le roman. C'est l'ouverture la plus confortable, la plus irréfutable, car instantanément, elle met le lecteur le plus récalcitrant en situation. En situation d'accepter ce qui suivra du moment qu'il sait où et quand il est.

En fait les écrivains, après la victoire de 1918 et l'euphorie qui s'ensuivit, furent très prolifiques, en thèmes surtout. Le roman, simultanément, prend des directions divergentes et simultanément transgresse les lois traditionnelles du genre qui, à quelques rares exceptions près, incarne encore plus des héros, personnages confrontés à l'épreuve qu'ils surmonteront par l'un ou l'autre des traits de caractère : *endurance, courage, atavisme, don de soi, amour passionné, passion pour le clinquant de la vie, ambition démesurée de parvenir, amour du mal, amour du mal gratuit*, caractéristique certainement la plus singulière du genre humain. Semblent en retrait toutes ces considérations qui oublient que le texte littéraire c'est d'abord le résultat d'un « beau style », une langue ornementale, une esthétique poussée de l'expression, une poésie dense et visible dès la première phrase. Caractéristiques essentielles, indispensables pour une spécificité du littéraire, manifestes, à fleur de texte. Fonctions tout aussi essentielles de l'écriture, vue de manière moderne, avec un regard contemporain. Mais ces caractéristiques et fonctions, aussi esthétiques soient-elles, sont-elles en mesure de faire disparaître complètement, l'auteur en tant qu'homme, doté d'une profondeur anthropologique certaine ; le monde environnant concret, insaisissable dans sa totalité, dans sa densité matérielle, insaisissable aussi dans ses nominations encyclopédiques infinies aux combinaisons vertigineuses ; le lecteur, lui aussi élément important parce que garant de l'affirmation de l'œuvre par cette réception plus ou moins valorisante, amplifiée, répétée, publicitaire, exégétique, universitaire, ardue, docte, érudite, investissant l'œuvre dans la continuité pharamineuse des interprétations ?

¹ R. BARTHES, « L'analyse structurale du récit », Paris, Seuil, *Communications*, 8, p. 7.

Percées révolutionnaires : centre de gravité de l'œuvre

D'autant plus qu'en littérature, l'écrit, par cette sémantique démultipliée, débordante et dépasse le cadre événementiel restreint, le transgresse pour un autre, décisif, celui des écoles, des mouvements, des genres, de la forme en somme, où le déterminisme pèse lourdement. Les surréalistes auraient-ils pu créer leur ambitieux mouvement, André Breton, à leur tête, aurait-il pu écrire ses manifestes du surréalisme, sans l'existence des mouvements littéraires précédents, romantisme, symbolisme, réalisme, sans les percées révolutionnaires – du moins pour l'époque – de la psychanalyse ? Preuve que le savoir est encyclopédique, universel, magmatique, en constante ébullition et où l'étanchéité et la compartimentation, le cloisonnement ne sauraient prévaloir. Paul Valéry aurait-il écrit *Monsieur Teste* sans l'existence du genre roman ? Milan Kundera aurait-il pu être ce dissident littéraire, engagé pour cette cause politique de la destruction du rideau de fer, sans sa dissidence politique ? Sans sa liberté sans limites en France, c'est-à-dire en Occident libéral par opposition aux pays satellites du bloc soviétique et de ce bloc lui-même, à l'époque de la guerre froide ? Sans sa rapide maîtrise du français et de ses publications dans cette langue qui lui ont donné encore plus rapidement une audience autrement plus grande ? Sans l'aide inconditionnelle, fournie, pour les raisons politiques évidentes que l'on sait aujourd'hui, par l'Occident à tout dissident de l'Est ? Umberto Eco aurait-il instauré cette littérature de l'érudition démesurée sans la richesse encyclopédique et documentaire du XX^e siècle ? Sans la possible distension infinie du genre ?

Toutes ces occurrences de la grande discipline littérature et du grand genre roman, ne sont pas un apport personnel d'auteurs isolés et solitaires, mais représentent l'éclosion d'une force vive et sociale, celle d'un groupe d'appartenance, selon la formule consacrée par les intellectuels marxistes. Ce qui étend la source de l'œuvre à tout un pan de la société dont les intérêts idéologiques, politiques, économiques, convergent et réduit le rôle de l'écrivain à celui de porte-parole d'une grande « famille idéologique » plus ou moins vaste.

Le développement de la linguistique et des sciences du langage a fait émerger un autre centre d'intérêt, regardé, certaines fois comme étant le vrai centre de gravité de l'œuvre, celui des pratiques discursives adoptées par l'auteur pour dire aux lecteurs, d'abord et avant tout, ce vaste contexte, fait d'un noyau, celui de la prise de parole et des connexions à l'infini que cette prise de parole entretient justement avec cet incommensurable monde sensible et encyclopédique. Ces pratiques discursives témoignent du fait que la langue signifie toujours, dit continuellement, influence certainement, agit efficacement. D'autant

plus que son usage spécifiquement littéraire, lui donne une force accrue parce que lu avec un intérêt spécifique. Cet aspect discursif du texte littéraire intéresse particulièrement la communication, la pragmatique de celle-ci, et ses incidences, innombrables, selon le lecteur.

À titre d'exemple, et pour s'arrêter à une escale majeure dans les conceptions théoriques révolutionnaires qui sous-tendent le texte littéraire de manière générale et particulièrement le roman, il faudrait mentionner Jules Verne (1828-1905) qui, sans avoir de culte ni de vénération pour l'aspect formel ni la sublimation absolue de celui-ci, montrait une ambition théorique démesurée pour son temps. À tel point que, anecdotiquement, on raconte que son premier manuscrit fut d'abord refusé par une quinzaine d'éditeurs, sans doute jugeant son œuvre hors propos et incompatible avec les principes du rationnel de l'époque, nonobstant que l'imaginaire est l'une des dimensions les plus décisives de l'œuvre littéraire, et que plus l'imagination est grande et libre, plus la lecture est passionnante, plus la créativité est superbement manifeste, même si sur les plans formels, linguistiques, la performance n'est en rien comparable à ceux didactiques, de savoir, et, de culture.

Il s'agissait de *Cinq semaines en ballon*. Avec près d'une quarantaine d'œuvres publiées, Jules Verne bouleverse les cadres théoriques et les maîtres penseurs de l'époque, dépassés par cette avalanche de productions les unes plus extraordinaires que les autres, faisant tomber tous leurs repères et jalons comme un jeu de quilles et les précipitant soudainement dans des espaces inconnus jusqu'alors.

Il dépassa de loin, de très loin même, ce qu'il s'est fixé de faire initialement, s'essayer au roman d'anticipation avec il est vrai, une série « d'inventions » aussi surprenantes et inédites, les références de savoir elles-mêmes spontanément créées à travers un monde d'abstractions suspendues dans le vide de la créativité absolue, du moment que ce genre romanesque de l'anticipation n'existait pas alors.

Le concept de l'autotélicité, ici, est doublement performant : non seulement toutes les fonctions référentielles sont artificielles mais les articulations qu'elles sont censées avoir sur le monde réel sont absentes. Les occurrences produites par Jules Verne dépassent le concept qu'il s'est fixé comme objectif, car la créativité, comprise, encouragée, admirée, adulée se régénère à l'infini et part à chaque fois à la conquête de nouvelles contrées.

Il va de soi qu'avec le recul historique, des esprits étroits, étriqués, ingrats, sourient ironiquement et traitent les œuvres de Jules Verne de naïves et de littérature d'évasion pour adolescents, mais même cette vision injustement réductionniste leur octroie une fonction didactique importante et de culture, qui réalise le tour de force d'être toujours actuelles. Mieux encore, c'est l'émergence d'un nouveau type de héros, que seul l'esprit et les facultés intellectuelles élèvent à ce rôle. Celui épique et traditionnel s'habille de caractéristiques nouvelles, génie, ingénieur, d'abord homme de sciences, de savoir, maître de techniques, savant et esprit curieux de tout et ayant les moyens de satisfaire cette curiosité, s'en dotant ou se les procurant chez ses semblables. Les autres protagonistes d'ailleurs ont très souvent les mêmes qualités.

Autre marque absolue de génie, Jules Verne a créé des points d'intersections entre la littérature d'une part et un certain nombre de sciences d'autre part : géographie, géologie, physique, astronomie, etc. Et la portée didactique fut immense et elle l'est toujours ! Combien de termes inventés par l'auteur ont enrichi les dictionnaires de la langue française ? Combien d'inventions sont devenues effectives et ont constitué des bastions dans le développement technologique et toutes les solutions par lui apportées ?

Poids immense du monde et de la vie : ceux qui n'ont jamais lu une ligne de leur vie

Le roman des faits est dicté par le poids immense du monde et de la vie. Ce monde sensible est plus ou moins intelligible pour l'écrasante majorité des hommes et femmes de la société. Y compris pour ceux qui n'ont jamais lu une ligne de leur vie. Intelligible donc est ce monde pour les sens, et ceux qui en usent seulement. Mais au-delà de ce monde sensible qu'est-ce qui fait que les humains, ont des goûts divergents, des peurs, des envies, des caprices, des réflexions, des rires, de l'ironie, des commentaires, des moments de joie, de ravissement, aiment et cultivent les arts, ont de l'admiration pour tel ou tel artiste, enferment certains objets dans des musées avec des systèmes anti intrusion de plus en plus sophistiqués, lisent des livres, les apprécient ou non, puis ont ce besoin irrésistible de les interpréter, les discuter, les analyser, les enseigner, indéfiniment ?

Paradigmes

N° 03 – sept.

2018 | **46**

D'autres et d'autres encore ont été, sont, et seront dans cette situation. Mais à quoi cela tient-il ? Sans doute à cette fonction nouménale dont leurs œuvres sont dotées. Car au-delà des phénomènes qui entourent l'être, un monde encore plus mystérieux parce qu'insondable, plus vaste parce que sans limites objectives, plus séduisant parce que s'intéressant aux impressions, s'étend sur

un territoire qu'aucun être ne saurait prétendre avoir exploré ou pouvoir parcourir, ni même une civilisation, ni même toutes les civilisations réunies.

Et comme le roman est le genre roi aujourd'hui, qui, mieux que tous les autres, a investi les domaines les plus insoupçonnés –que l'on songe à l'anticipation ou à la science-fiction où il serait difficilement concevable de mettre en scène une pièce de théâtre traitant de créatures extra-terrestres envahissant la terre, ou d'humains technologiquement supérieurs à leurs semblables partant à la conquête d'autres planètes– la réflexion lui est devenue un domaine familier, intégré à ses préoccupations.

Genre protéiforme, le roman s'est approprié les autres genres lentement mais sûrement. À l'épopée, il a pris la grandeur des actions, la supériorité des héros, leurs exploits, la certitude dans laquelle s'inscrit tout ce qui est épique. À la poésie, une esthétique poussée de la langue tout en évacuant l'intrigue ou en limitant le rôle et l'ampleur. Tout comme il a pris au théâtre des scènes fixes où la parole devient incantation lorsqu'elle n'est pas dialogue étincelant, long monologue captivant. Il a enjambé les frontières disciplinaires en devenant philosophie, psychologie, théorie de la littérature et critique littéraire parce qu'il s'est pensé lui-même et ce, depuis Denis Diderot, Laurence Sterne, Paul Valéry. Celui-là même qui, devant les potentialités nouménales du genre, a voulu l'éloigner de l'affligeante banalité et de la maigreur sémantique de l'anecdotique marquise qui sort à telle heure.

C'est de la liberté ou des libertés conquises au fil de la contestation contre le genre, que le roman a obtenu ses lettres de noblesse. Point de dénigrement après Marcel Proust, ni de critiques négatives après James Joyce, ni même de propositions d'interprétations exhaustives après André Gide, du moment que le roman peut traiter d'un romancier qui écrit un roman, à propos d'un autre romancier écrivant à son tour un roman.

Ces facultés nouménales acquises par le roman l'ont muté, en tant que genre d'une lisibilité facile, du moins possible, à une illisibilité foncière parce que partant à la conquête des cimes de la réflexion et de l'esprit.

Alors même que le roman dispose de cette force hégémonique de tout dire, de tout prospecter, y compris les grands questionnements philosophiques, on n'a pas cessé depuis longtemps maintenant, d'annoncer sa fin, sa mort, sa proche disparition car il aurait épuisé ses limites et exploré tous les espaces qui lui sont dus. Milan Kundera affirme :

« On parle beaucoup et depuis longtemps de la fin du roman : notamment les futuristes, les surréalistes, presque toutes les avant-gardes. Ils voyaient le roman disparaître sur la route du progrès, au profit d'un avenir radicalement nouveau, au profit d'un art qui ne ressemblerait à rien de ce qui existait avant. »²

Indépendamment de son aspect nouménal, cet aspect-là même à l'origine sans doute du roman, car, genre né à partir du moment où l'esprit, devant les acquis techniques et scientifiques de l'homme, devant la désagrégation des valeurs religieuses, morales, mythiques, eut subitement à répondre à beaucoup d'interrogations à la fois, et il fut sans doute le moyen le meilleur de le faire, par le confort intellectuel qu'il offre, étant le seul genre à pouvoir concilier tous les paradoxes, mais aussi par la séduction de la narration qui distrait et permet le loisir le plus instructif. Sans oublier le lien organique entre le roman et le récit. Le roman ne disparaîtra qu'avec la disparition du récit, dans sa totalité, son intégralité, ses variantes, ses différentes substances. Ce qui n'aura sans doute jamais lieu, car l'homme, sa naissance, son existence, son devenir, représentent le récit suprême dans lequel s'emboîtent, s'intercalent, se juxtaposent, s'annulent tous les autres. Si le récit disparaît et donc le roman, tout disparaîtrait avec lui dans un cataclysme engloutissant, implosif, par l'immense vide qu'il laisserait et que rien ne pourrait combler. Car l'homme et son monde ne survivent que dans l'action. Entre son origine inconnue, mystérieuse, injustifiable et sa fin imprévisible, incompréhensible, son existence se fait, se réalise, dans l'action. Souvent quotidienne, répétitive, terne, sans relief. Elle-même ne pouvant se faire sans la réflexion, superficielle ou profonde, mais toujours génératrice de nouveautés, d'innovations, d'actions inédites et spectaculaires faisant s'émanciper l'homme d'un certain nombre de contraintes existentielles ou même trivialement végétatives. Le récit prend alors la relève et poétise cette existence fade et morne. Louis Aragon parle de la volonté de roman :

« [...] je veux dire avec une simplicité dans l'aveu, ce qu'est la volonté de roman : quand le trait pur, appris de la main mais dicté par l'esprit, commence à compartimenter le blanc de la feuille [...], c'est bien le déchirement de la nuit par le chant de l'oiseau, mais l'ambition [...] se lève en lui du roman, je veux dire de cette écriture que Matisse lui-même comparait à la performance de l'acrobate, jamais la même et toujours la même. »³

² M. KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 24.

³ L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p. 125.

Progression tentaculaire : l'homme inventeur

Cette capacité du roman à avoir une progression tentaculaire et inexorable pour éclipser peu à peu, diachroniquement, d'autres types de récits ou les permettre et les engendrer – que serait le cinéma sans le roman ? – synchroniquement, car l'épopée est toujours là ainsi que les tragédies antiques, les contes, les nouvelles, et sans doute beaucoup de récits à titre d'archives et de mémoire artistique participant à la littérature dans sa profondeur et son gigantisme.

Tout comme le récit a été indispensable à l'homme, aussi indispensable que l'agriculture et l'élevage, le roman est aujourd'hui nécessaire à cet homme un peu plus différent, aussi nécessaire que l'industrie et l'urbanisme, le roman de la pensée a été essentiel, voire inéluctable, à cet autre homme encore un peu plus différent, aussi essentiel que l'informatique et le monde virtuel qu'elle permet ou que les balbutiements de la conquête de l'espace qu'ils suggèrent. Sans doute, du moment que l'être n'a plus à se préoccuper continuellement de sa subsistance et de son gîte, de sa survie en somme, donc du moment où les grands regroupements humains et les échanges financiers permis par la technologie, lui ont donné cette autonomie, jamais atteinte auparavant, l'homme, par le biais du roman de la pensée, tente de répondre aux interrogations existentielles surgies dans cette oisiveté de plus en plus importante. À laquelle le loisir a été la première réponse. La lecture, étant le loisir nécessitant le moins d'efforts, le lien est évident, l'interaction est claire entre tous ces éléments complémentaires et pivotant autour de leur inventeur, l'homme.

Mais chaque roman se distingue d'un autre y compris chez un même auteur, par l'action que l'écrivain entreprend sur la langue qui doit, même en tant qu'ambition, concentrer en elle, tout ce qui est à venir. Car l'action sur l'écriture, et non plus sur les faits, donne le ton, annonce l'écriture ou le travail subit par celle-ci, parce que si tout est décodé immédiatement, la magie n'est plus au rendez-vous. Sachant que cette même magie constitue l'essentiel de la littérature, et représente l'enjeu tant recherché par les légions de lecteurs.

L'innovation et l'ambition de créativité étant l'autre moteur de la littérature, l'écriture de celle-ci, visant l'originalité extrême, aboutit à quelques découvertes expérimentales. Expérimentales en comparaison de quelles normes ? En comparaison des romans s'apparentant aux récits traditionnels, se voulant, à la fois, miroirs de la vie dans ses moindres manifestations, et expressions fidèles

des différents sentiments à travers lesquels les écrivains tentent de donner un sens à cette même vie.

En fait l'histoire du roman du XX^e siècle commence avec la disparition des situations sans cesse rééditées, où, les personnages vivent des faits et donnent, dressés en grandes figures qu'ils sont, physiquement –les portraits étaient indispensables, méticuleux et fouillés–, psychologiquement – les réflexions et analyses étaient omniprésentes et chaque acte se faisait dans le moule des passions, des explications, des justifications– l'illusion de la réalité et du miroir dans lequel chaque lecteur pouvait se mirer, ou se faire révéler des vérités qu'il ignorait ou qu'il devinait confusément en lui ou chez ses semblables, par l'expression judicieuse de l'écrivain, peintre des hommes dans leurs mœurs et leurs passions. Ces personnages étaient tellement incarnés, que l'histoire réelle, l'encyclopédie, la culture les ont libérés de la posture figée de la fiction, s'en sont emparés et en ont fait des exemples, des repères, des symboles, alors même que ce n'étaient que des destins individuels, nés dans la fiction. L'usage commun autorise aujourd'hui de dire *un harpagon, un tartuffe, un robinson, une lolita...* et d'autres encore car la notoriété acquise dans la fiction littéraire a supplanté la réalité pour se constituer en une autre réalité, parallèle mais bien présente, prégnante même.

Chaque action, dans son déroulement instantané, a aussitôt la valeur d'un acte concret, qui engage le personnage, d'abord dans l'accomplissement d'un destin, conduit ensuite l'auteur dans la prolongation logique de la progression de sa fiction, conforte le lecteur dans l'évolution de la lecture et les prévisions qu'il ne manquera pas de faire. Parce qu'elles convergent vers l'action ultime qui finira le roman, ces actions seront donc le point de ralliement du personnage, de l'auteur, du lecteur. Chaque transition mènera à une autre, et aussi, en contrepoint, ou, simultanément, se construit le récit, tenant en haleine certains lecteurs, faisant s'interroger d'autres sur le reste à venir... En évoluant, le roman, ne posera pas de contradiction insurmontable, et n'introduira pas de rupture déroutante, de temporalité incompatible

Aventure de l'écriture : la lucidité de l'écrivain

Dès l'avènement de l'époque où l'objectif premier est l'aventure de l'écriture, donc d'une posture lucide de l'écrivain, face à cette écriture et non plus à la peinture fidèle du monde, les écarts, nombreux et très variés, se sont multipliés à l'infini.

Que dire alors de la littérature, dont le devenir constitue une histoire distincte au sein de l'histoire des sociétés ? Que dire aussi du roman dont la révolution et la mutation décisive eurent lieu lorsque ce genre littéraire se prit lui-même comme fin ?

Ainsi le roman, libéré de la fonction d'être miroir, devient une disposition du texte, susceptible de grandes créativité, indépendant de causes vraies, de motifs logiques, dépourvu de l'obligation de servir un raisonnement transcendant. Il devient artifice, au sens d'habileté dans la disposition et garde un lien étymologique évident avec art. C'est cette conception de l'art qui pousse Marcel Proust à lui confier la plus métaphysique des fonctions : retrouver, explorer de nouveau, « le temps perdu », le passé, irrémédiablement défunt. Et qu'aucune pratique, si ce n'est l'écriture, n'est en mesure de faire revivre, ramener en quelque sorte dans le présent.

C'est sans doute pourquoi le monde de la critique, de l'édition et de l'histoire de la littérature de manière générale ont retenu cette anecdote éloquente, sur la nature du roman expérimental : un éditeur justifie ainsi son refus du manuscrit *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, en répondant en substance ceci : « *Comment voulez-vous que j'édite quelqu'un qui raconte qu'il se tourne et se retourne dans son lit, cherchant le sommeil, tout au long d'une cinquantaine de pages.* »

C'est une semblable conception de l'art qui est à l'origine de *l'Ulysse* de James Joyce. Dans cette œuvre, James Joyce confie à l'écriture la difficile et sans doute inédite mission de figer le plus insaisissable des temps, le présent.

Milan Kundera dit à ce propos :

« Il n'y a apparemment rien de plus évident, de plus tangible et palpable que le moment présent. Et pourtant il nous échappe complètement. Toute la tristesse de la vie est là. [...] Chaque instant représente un petit univers, irrémédiablement oublié à l'instant suivant. Or, le grand microscope de Joyce sait arrêter, saisir, cet instant fugitif et nous le faire voir. »⁴

Au seuil de cette lecture, dans cet enjambement, certaines fois le dépaysement est spectaculaire, l'emprise totale. À tel point que la réflexion s'estompe et s'amenuise devant le texte. Et même le commentaire se voulant savant, devant le port hiératique du texte, devient autonome, au sens de secondaire et

⁴ M. KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 37.

ainsi rejoint ce propos de Pierre Boulez : « *Le commentaire finit par ne plus exister en fonction de ce qu'il commente, mais il vit de sa propre existence.* »⁵

Il est sans doute temps de revenir à la littérature en tant que discipline, même si en réalité, on ne peut guère la quitter, et de poser cette question, légitime entre toutes et qui voudra savoir que communique la littérature. À ce titre, Roland Barthes voit que le discours littéraire constitue une autre sémantique, seconde celle-là, car :

« [...] elle est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est déjà signifiante au moment où la littérature s'en empare : il faut que la littérature se glisse dans un système qui ne lui appartient pas mais qui fonctionne malgré tout aux mêmes fins qu'elle, à savoir : communiquer. [...] Cette sorte d'inversion retorse des fonctions explique les ambiguïtés bien connues du discours littéraire : c'est un discours auquel on croit sans y croire, car l'acte de lecture est fondé sur un tourniquet incessant entre les deux systèmes : voyez mes mots, je suis langage, voyez mon sens, je suis littérature. »⁶

La littérature, au sens commun du terme communique qu'elle communique car elle est l'amalgame infini de substances linguistiques voisines et combinables entre elles pour accéder à chaque fois à une dimension supérieure de l'expression, celle qui est continuellement en quête de l'idéal esthétique, pensé, souhaité, rêvé, imaginé, mais pas encore atteint, sinon la littérature n'aurait plus sa raison d'être ; cette même littérature qui se veut l'anéantissement de l'apathie et de l'inertie, de la vacance spirituelle, de l'atrophie de la réflexion.

Principales références bibliographiques

- ARAGON, Louis : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969.
BARTHES, Roland : « L'analyse structurale du récit », Paris, Seuil, *Communications*, 8.
– *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
BOULEZ, Pierre : « L'informulé », *Esthétique*, 8, 1985.
GIDE, André : *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
– *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
– *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1937.
HAZARD, Paul : *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
KUNDERA, Milan : *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
PHILIPPE, Gérard : *Le roman*, Paris, Seuil, 1996.
PROUST, Marcel : *À la recherche du temps perdu, La prisonnière*, t. III, Paris, Gallimard, 1923.
SARTRE, Jean-Paul : *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

Pour citer cet article : Saïd SAÏDI, « Raconter en apprenant, apprendre en racontant », *Paradigmes* 2018/3 (n° 03), p. 41-52.

⁵ P. BOULEZ, « L'informulé », *Esthétique*, 8, 1985, p. 25.

⁶ R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 262.