

ENTRE ACTION ET FICTION

Quelle place pour la littérature face aux enjeux de demain ?

Mafalda Sofia BORGES SOARES

FLUL

mafalda.borges.soares@gmail.com

Résumé : Figure bien connue du grand public, appartenant désormais à la sphère politique française, l'écrivain Aymeric Caron nous permet de comprendre l'*engagement littéraire* sous un tout nouveau prisme. Si ce terme a longtemps été associé à la philosophie sartrienne, force est de constater que le dialogue entre la littérature et le monde s'est, depuis, transformé. Or, tout en faisant un pas en arrière dans l'histoire de l'engagement littéraire en France (à l'aide, entre autres, des travaux de Jean-Paul Sartre, Roland Barthes et Michel Foucault), cet article se propose de comprendre de quelle(s) manière(s) un auteur controversé comme Aymeric Caron établit une continuité cohérente entre ses œuvres et sa vie militante. Une question nous accompagnera tout au long de notre réflexion : la littérature peut-elle se vouloir fictive et active à la fois, sans rien perdre de son essence ?

Mots-clés : Aymeric Caron, engagement, littérature, France, politique

Abstract: The writer Aymeric Caron, a well-known figure in the general public and now a member of the French political sphere, allows us to understand *literary engagement* from a completely new perspective. If this expression has long been associated with Sartre's philosophy, it is clear that the dialogue between literature and the world has since been transformed. While taking a step back in the history of literary engagement in France (with the help, among others, of the works of Jean-Paul Sartre, Roland Barthes and Michel Foucault), this article proposes to understand in what way(s) a controversial author like Aymeric Caron establishes a coherent continuity between his works and his militant life. One question will accompany us throughout our reflection: can literature be both fictional and active at the same time, without losing anything of its essence?

Keywords : Aymeric Caron, engagement, literature, France, politics

Considérations initiales

L'écrivain ne fut pas toujours perçu comme un intervenant légitime au sein de la *polis*. Prenons l'exemple de *La République* de Platon, œuvre majeure de la pensée occidentale dans laquelle le philosophe grec défend que les poètes sont des « imitateurs [qui] ne créent en effet que des fantasmagories, et non des êtres réels » (Platon, 2002 : 487). Ces poètes, qui trouvent en Homère leur représentant principal, ne sont pas « en mesure de former des hommes et de les rendre meilleurs » (*idem* : 489) puisqu'au lieu de connaître ce dont ils parlent, ils se réjouissent de l'imiter sans avoir acquis, au préalable, un savoir profond (*cf. idem* : 491). Les poètes créent de nouvelles apparences, s'inspirant de ce qui les entoure – copie imparfaite d'une réalité première – et s'écartant de la Vérité. N'oublions point que Platon conçoit l'existence de deux mondes : le sensible – dans lequel vit l'être humain, au milieu de tout ce qui apparaît – et l'intelligible – celui des Formes universelles qui servent de modèles aux choses particulières du monde des sens (*cf. idem* : 482-486). Pour le penseur hellénique, le chemin de la connaissance passe par un rapprochement progressif de la pensée humaine aux Idées originales, et ce à travers un exercice philosophique qui abandonne, au fur et à mesure, les certitudes acquises par une attention excessive portée sur l'expérience sensible. Étant donné que les poètes reproduisent dans leurs œuvres ce qui est déjà la reproduction d'une Forme abstraite, ils s'éloignent de celle-ci de trois degrés (*cf. idem* : 491-493). De ce fait, parce qu'ils ne concourent nullement à une approximation de l'esprit humain à cette réalité véritable qu'est l'Idée, et parce qu'ils distraient cet esprit en faisant appel à des passions qui oblitèrent la raison (*cf. idem* : 500-501), moteur essentiel du raisonnement philosophique, les poètes ne doivent pas être admis dans la République¹.

Cette conception platonienne de l'art ne régna cependant pas en despote au cours de l'histoire de l'humanité – bien qu'elle contribuât, sans doute, à la diffusion d'une idée de littérature comme monde à part, sans autre fin que soi-même. Nonobstant, cette condition recluse de l'univers des arts – une espèce d'autoréférentialité non utilitaire – fut contrariée durant le XX^{ème} siècle français, lequel témoigna, grâce à ses débats idéologiques, d'une

¹ Notons que Platon ouvre une exception à cet égard : « (...) les hymnes aux dieux et les éloges des gens vertueux seront la seule poésie que nous admettrons dans notre cité. Si au contraire tu y accueilles la Muse séduisante, que ce soit dans la poésie lyrique ou épique, le plaisir et la peine régneront alors dans ta cité à la place de la loi et de ce que la communauté reconnaît toujours comme ce qu'il y a de mieux : la raison » (Platon, 2002 : 501).

réhabilitation de la littérature au cœur même de la société. Pendant cette période, l'engagement artistique – une prise de parole de l'artiste qui se fraya une place dans la vie communautaire – assumait des expressions de plus en plus concrètes. Jean-Paul Sartre se présenta comme figure-clé de ce type d'engagement, l'ayant même théorisé dans plusieurs ouvrages, surtout dans son livre *Qu'est-ce que la littérature ?*.

En tenant brièvement compte des avancés et des reculs que la place de l'œuvre et de l'auteur put connaître dans le monde français contemporain, nous souhaitons réfléchir ici sur une nouvelle sorte d'engagement littéraire, apercevable de nos jours dans la sphère publique, notamment dans l'action militante et la fiction d'Aymeric Caron. Notre objectif est de prouver que, dans nos *polis* actuelles, la littérature a toute sa place en tant qu'activité fondatrice d'une citoyenneté plus avertie. Grâce à son caractère fictionnel, à sa faculté mimétique que Platon tant condamnait, à sa capacité d'imaginer d'autres mondes – hypothétiques, certes, mais pas pour autant inutiles vis-à-vis d'une prise de conscience –, la littérature peut, sans contradiction, continuer de se vouloir dimension écartée du réel tout en collaborant, en même temps, à la restructuration de ce réel qu'elle métamorphose. Bien évidemment, les conclusions auxquelles nous arriverons ici ne visent pas à édifier une idée universelle de la littérature – laquelle sera considérée, dans le cadre de notre analyse, sous le prisme du roman francophone contemporain –, mais à essayer d'en apercevoir quelques traits dans un contexte spécifique qui ne saurait se prendre pour immuable : la société française de nos jours. Plus que dénicher la vraie essence intemporelle de la littérature, notre travail s'insère dans une offre de propositions qui se veut être le socle de nouvelles réflexions sur la place que la littérature doit occuper dans nos vies.

L'auteur, l'œuvre et le monde

En discernant une transformation de la place du créateur au cœur même de sa création, Michel Foucault déclara, dans son mémorable texte « Qu'est-ce qu'un auteur », présenté en 1969 lors d'une conférence à la Société française de philosophie, que « [l']effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien » (Foucault, 1994 : 789). Or, malgré le fait que Roland Barthes eût décrété « la mort de l'auteur »² dans un

² L'article s'intitule, précisément, « la mort de l'auteur » et se clôt avec la célèbre phrase « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes, 1984 : 67). Nonobstant, la « mort » annoncée par Barthes est moins une disparition effective de la personne réelle qu'une remise en question de la place que celle-ci doit occuper au sein de l'écrit.

article publié en français en 1968 et que le texte de Foucault semblât se situer dans la lignée d'une soi-disant négation de l'auteur en tant que présence nécessaire pour l'exécution de l'œuvre en tant qu'ensemble signifiant³, dans le cas des deux penseurs, il s'agit moins de faire disparaître complètement cette figure de l'univers littéraire que de remettre en question sa présence comme centre autour duquel toute compréhension doit graviter⁴. Au fond, il est moins question de contrer une évidence (l'existence d'une individualité grâce à laquelle une œuvre littéraire éclot et conserve une certaine cohérence⁵) que de comprendre les complexités de la réalisation de chaque œuvre, laquelle se produit, non seulement par l'intermédiaire de celui qui l'accomplit en l'écrivant, mais aussi – et tout autant – à travers les structures linguistiques et sémantiques qui se déploient au fil du texte et se donnent à interpréter⁶. Les pensées de Foucault et de Barthes visent à faire de la place, dans l'œuvre, à des mobiles autres que la biographie et à des sujets autres que l'écrivain, lequel, loin d'être mort *de facto*, se transmute en langage (chez Barthes) ou en fonction (chez Foucault). En se lançant dans un travail artistique, les auteurs barthien et foucauldien quittent leurs situations dans le monde pour se placer au sein de l'œuvre, non plus dans une relation de Dieu à sa création, mais comme des éléments métamorphosés du discours, temporellement et spatialement variables⁷. Dans

³ Foucault lui-même est surpris de cette attribution à sa pensée et répond à L. Goldmann : « De plus : je n'ai pas dit que l'auteur n'existait pas ; je ne l'ai pas dit et je suis étonné que mon discours ait pu prêter à un pareil contresens » (Foucault, 1994 : 817).

⁴ Pour approfondir la question de l'auteur chez Foucault et Barthes, nous invitons le lecteur à consulter le chapitre 2 du livre *Le Démon de la théorie* (cf. Compagnon, 1998 : 51-58).

⁵ « L'auteur, c'est également le principe d'une certaine unité d'écriture – toutes les différences devant être réduites au moins par les principes de l'évolution, de la maturation ou de l'influence. L'auteur, c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire » (Foucault, 1994 : 802). *Grosso modo*, et sur la base des quatre critères définis par Saint Jérôme cités par Foucault, l'auteur exerce une fonction de continuité qui confère de la valeur à ses ouvrages, une fonction de terrain de cohésion idéologique, une fonction de représentation d'unité stylistique et un point de convergence d'événements historiques (cf. *idem* : 802-803).

⁶ Barthes met d'ailleurs l'accent sur le fait que l'activité littéraire repose essentiellement sur une performance du langage, laquelle transforme l'Auteur en voix qui dit « je » et le lecteur en *quelqu'un* qui constitue le point de confluence de toutes les marques dont le texte est formé (cf. Barthes, 1984 : 64 et 67).

⁷ « D'autre part, la fonction-auteur ne s'exerce pas d'une façon universelle et constante sur tous les discours. Dans notre civilisation, ce ne sont pas toujours les mêmes textes qui ont demandé à recevoir une attribution. Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions "littéraires" (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante » (Foucault, 1994 : 799-800).

ce déplacement de l'auteur vers une sphère esthétique dans laquelle il n'est plus maître mais partie intégrante et modifiée d'un tout significatif, Barthes et Foucault contribuent à la consolidation d'une idée de dépossession de la littérature : le texte n'existe plus en tant que matérialité appartenant à celui qui lui a donné forme en premier lieu⁸, se transformant en chose « vivante » passible d'être traversée par une multitude de voix. Il y a en outre un changement du rapport au temps : il ne s'agit plus de revenir au passé de l'écriture – aux moments de sa conception – pour chercher les indices d'une intention originelle de l'auteur, mais de se concentrer sur le présent de l'énonciation, lequel dit « je » en même temps qu'il dit « personne » ou « tout le monde ». La lecture, en tant qu'activité en cours, est une actualisation permanente des sens au fur et à mesure que l'écriture se fait présence devant le lecteur⁹. Par ailleurs, la « mort de l'auteur » – qu'il faut considérer comme un déplacement de la personne physique du centre vers la périphérie des significations textuelles – entraîne une autre conséquence : la polysémie. Il ne s'agit plus de trouver le vrai message de l'œuvre, mais de comprendre celle-ci comme un tout multidimensionnel dans lequel plusieurs possibilités se dévoilent¹⁰.

En arrachant la littérature à l'autoréférentialité et en la projetant sur la scène d'un monde en plein changement, Jean-Paul Sartre se battit pour que l'écrivain se transformât en acteur indéniable des enjeux de la société contemporaine. L'importance de la littérature – entendons ici la prose¹¹ – est, cette fois-ci, liée à la parole en tant qu'acte possible, en tant que puissance de changement qui convoque toujours le lecteur dans sa condition de

⁸ Compagnon souligne le fait que l'auteur de Foucault et de Barthes s'identifie à une classe sociale très précise – la bourgeoisie –, cette « mort de l'auteur » s'inscrivant dans la lignée d'une tendance de la société française de renverser les valeurs bourgeoises dominantes : « Nous sommes en 1968 : le renversement de l'auteur, qui signale le passage du structuralisme systématique au poststructuralisme déconstructeur, est de plain-pied avec la rébellion antiautoritaire du printemps. Afin et avant d'exécuter l'auteur, il a toutefois fallu l'identifier à l'individu bourgeois (...) » (Compagnon, 1998 : 56-57).

⁹ « (...) le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant* » (Barthes, 1984 : 64).

¹⁰ « Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle (...) » (Barthes, 1984 : 65).

¹¹ Sartre établit justement une différence entre la prose et la poésie au début de son livre (cf. Sartre, 2013 : 13-27).

protagoniste social et historique¹². Si Barthes et Foucault laissent en dehors de la littérature le lien entre l'Homme et ce qui l'entoure, Sartre, lui, établit une continuité entre le lecteur comme conscience et le lecteur comme existence. Il naît ainsi, au sein de la littérature, un projet : l'écrivain réalise une œuvre non seulement pour décrire une situation en tant que telle, mais pour la présenter en tant qu'intention de transformation. En nommant la réalité, l'écrivain demande au lecteur d'interpréter les signes qui se trouvent devant lui et de se livrer à une lecture intime, mais surtout de ne pas ignorer la portée que ces mots peuvent avoir sur le réel. À partir d'une expérience qui se veut subjective et unique selon chaque lecteur, les propos de l'auteur doivent éveiller chez tout un chacun une libre volonté d'associer la lecture à l'action. Aussi, si l'auteur est le pont entre le monde tel qu'il apparaît à une conscience humaine et le monde tel qu'il pourrait devenir aux mains des Hommes, le lecteur est l'individu nécessaire pour que le passage de l'un à l'autre devienne possible. Point de transition entre l'univers esthétique et la réalisation d'une conscience éclairée¹³, le lecteur ne se limite pas à être une fonction du texte qui sert à donner corps à des sens potentiels et à explorer ses particularités sémantiques¹⁴ ; il est, pour Sartre, un être qui peut, à la fois, interpréter dans le livre et agir en dehors de lui. L'auteur, en tant que personne ancrée dans un contexte, fait usage de la parole littéraire comme moyen privilégié de communication avec ses contemporains pour que ceux-ci prennent position¹⁵ ; et son langage est l'instrument qui permet à l'écrivain de faire appel aux personnes de son époque dans leur condition de sujets libres (non seulement capables d'actualiser des significations mais d'en comprendre l'étendue et l'urgence). La littérature sartrienne exige ainsi de son lecteur qu'il dépasse l'univers littéraire – ou mieux, qu'il le considère non pas comme une dimension à part, alternative, mais comme une dimension complémentaire de prise de conscience ; la littérature

¹² « Parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait *vu* dans le moment qu'il se *voit* (...) » (*idem* : 27).

¹³ « Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer ; je la dévoile à moi-même et aux autres *pour* la changer ; je l'atteins en plein cœur, je la transperce et je la fixe sous les regards (...). L'écrivain « engagé » sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (*idem* : 28).

¹⁴ D'après Barthes, la fonction du lecteur est détachée de sa personne : « (...) le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit » (Barthes, 1984 : 67).

¹⁵ « Mais dès à présent nous pouvons conclure que l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité » (Sartre, 2013 : 29).

sartrienne exige que ce qui a été commencé au niveau du texte voie le jour au niveau du monde¹⁶. Somme toute, pour Sartre, l'écriture dans le livre n'est qu'une forme préalable de cette autre écriture, nécessaire, que sont les actes humains sur les pages de l'Histoire. Malgré tout, l'écrivain n'oblige pas à une prise de conscience, mais laisse à portée de tous – du bon vouloir de tout un chacun – un appel. En concevant une œuvre qui dénonce certaines situations, le scripteur dessine, entre ses propos, son espoir dans la réactivité de ses contemporains : l'action de ces derniers n'est jamais donnée, elle est tout simplement esquissée, comme liberté, dans l'acte d'écriture.

La figure de Sartre, nous le savons, s'associe au terme « littérature engagée ». Or, d'après Benoît Denis, même si cette notion a un ancrage historique précis, elle peut être considérée comme une attitude vérifiable transhistoriquement dans d'autres œuvres qui ne font pas forcément partie de cette période¹⁷. Dans cet article, nous aurons tendance, à l'instar de Benoît Denis, à comprendre l'engagement littéraire comme une allure, comme une propension vérifiable dans plusieurs expressions littéraires indépendamment du moment historique dans lequel ces dernières prennent la parole. Par conséquent, même si la littérature engagée à la Sartre eut des combats très précis (dont la critique des valeurs bourgeoises et l'appel à une société sans classes¹⁸), nous nous permettrons de défendre que l'engagement en littérature ne s'est pas effacé, mais tout simplement changé quelques caractéristiques et quelques combats, que nous identifierons dans l'action et la fiction de Caron.

Mais, avant toute chose, comment peut-on définir la « littérature engagée » ? Pour commencer, nous pouvons affirmer que ce terme fait référence aux relations que la littérature établit avec la société¹⁹. Il s'agit d'une dimension relationnelle que l'univers littéraire noue avec ce qui l'entoure ; au fond, d'une capacité de se lier au monde qui est

¹⁶ « Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage » (*idem* : 53).

¹⁷ « La littérature engagée peut donc être envisagée sous deux angles : soit elle est considérée comme un “moment” de l'histoire de la littérature française (...) ; soit l'engagement en littérature fait figure de possible littéraire transhistorique, que l'on retrouve sous d'autres noms et sous d'autres formes tout au long de l'histoire de la littérature » (Denis, 2000 : 22).

¹⁸ « Nous sommes nés dans la bourgeoisie et cette classe nous a appris la valeur de ses conquêtes (...) ; nous demeurons bourgeois par notre culture, notre mode de vie et notre public actuel. Mais en même temps, la situation historique nous incite à nous joindre au prolétariat pour construire une société sans classes » (Sartre, 2013 : 274).

¹⁹ « (...) ce qui est en cause dans l'engagement, ce sont fondamentalement les rapports du littéraire et du social, c'est-à-dire la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer » (Denis, 2000 : 39).

transformé dans le cadre de la fiction. Barthes défend que le langage est un trop plein que la littérature vide de ses références habituelles en se forgeant une réalité linguistique à part²⁰. Nous oserons aller un peu plus loin dans cette réflexion en affirmant que la capacité littéraire de se retirer du réel à travers un langage que l'artiste remanie à son escient permet à la littérature, non pas de s'éloigner du monde pour de bon afin de créer le sien propre comme le veut Barthes, mais de mieux approfondir celui qu'elle métamorphose. Autrement dit, l'art de travailler le langage – et de, par ce moyen, créer de nouveaux mondes avec ses sémantiques particulières – sert à mieux comprendre les cas de figure que la réalité quotidienne peut présenter. Par ailleurs, l'expérience même de lecture a vocation à insuffler chez le lecteur une prise de position grâce à la révélation de son pouvoir agissant : en se rendant compte de son habilité à faire (re)venir le langage à l'existence, le lecteur se trouve être un élément essentiel au cœur même de la création littéraire²¹. Il s'ensuit que l'être humain qui est au courant de sa valeur à l'échelle du livre peut, par un exercice comparatif et audacieux, se rendre compte de sa potentielle valeur à l'échelle du monde. Celui qui lit et qui se sent chargé d'une tâche à accomplir (dévoiler les sens que les mots contiennent) peut s'apercevoir que la responsabilité commencée sur le langage doit être continuée sur le réel. Après tout, le sujet qui se découvre indispensable pour faire exister les propos d'Autrui peut, par une analogie tout à fait légitime, se découvrir fondamental pour mettre en acte les propos ressuscités. La lecture est ainsi un exercice de responsabilisation à part entière.

Par ailleurs, toujours à l'aide de Benoît Denis, nous pouvons déclarer que la littérature engagée est un regard de la littérature sur elle-même : celle-ci ne se voit pas comme une réalité hermétique ne jouant qu'avec ses règles et ne trouvant de but qu'en elle-même, se considérant comme élément apte à échanger avec le milieu dans lequel elle se produit²². La littérature engagée instaure en outre un regard de l'écrivain sur sa propre fonction : elle ramène sur la scène littéraire l'individu dans sa condition d'entité non

²⁰ « Il y a un statut particulier de la littérature qui tient à ceci, qu'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 » (Barthes, 2002 : 325).

²¹ Sartre le dit lui-même : « La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création ; elle pose à la fois l'essentialité du sujet et celle de l'objet ; l'objet est essentiel parce qu'il est rigoureusement transcendant, qu'il impose ses structures propres et qu'on doit l'attendre et l'observer ; mais le sujet est essentiel aussi parce qu'il est requis non seulement pour dévoiler l'objet (c'est-à-dire faire *qu'il y ait* un objet) mais encore pour que cet objet *soit* absolument (c'est-à-dire pour le produire) » (Sartre, 2013 : 50).

²² « (...) la littérature engagée ne se pense plus exactement comme une fin en soi, mais comme susceptible de devenir un moyen au service d'une cause qui excède largement la littérature » (Denis, 2000 : 33).

effaçable et nécessaire à la construction d'un projet²³. La personne, qui dans son existence se réalise en tant qu'ensemble d'opinions et d'actes conformes, dans la littérature se réalise comme continuité linguistique qui tisse, non seulement une voix qui dit « je », mais aussi, et en même temps, une voix qui dit « je fais ». Cependant, même si la littérature engagée a tendance à mettre l'accent sur la personne qui écrit, elle est (comme nous l'avons vu avec Sartre) un dialogue inévitable avec l'Autre au sens large du terme (tout autre personne qui puisse comprendre l'urgence d'une entreprise). Il y a toujours un colloque qui s'établit avec l'extérieur de la production littéraire : la littérature renvoie, non pas (uniquement) à son propre monde, mais au monde dans lequel elle a été conçue. Parce qu'elle est habitée par une conscience qui écrit et par une conscience qui lit, la littérature engagée fait référence au monde des phénomènes : elle se lie, à travers ces consciences qui agissent et interprètent, au monde dans lequel nous vivons. Le pont entre la littérature et le réel est finalement composé par les sujets communs aux deux. De ce point de vue, la littérature engagée est un regard sur l'Homme en tant que collectivité et en tant que dimension multiple. Elle considère tout lecteur comme témoin pouvant mettre à jour les propos de l'auteur, comme entité apte à transformer une volonté première en actes²⁴. À partir d'un projet qui émane d'une pensée (apparemment) individuelle, la littérature engagée se fait, par la lecture qu'elle présuppose et implique, projet d'action collective. Il y a ainsi une coexistence non contradictoire entre la dimension intime – celle de l'auteur qui se lance dans un projet solitaire d'écriture et celle du lecteur qui se livre à une lecture solitaire – et la dimension publique – celle de la prise de conscience et celle de la transformation du milieu. Il y a aussi un rapport au temps qui se modifie : l'œuvre littéraire ne vise plus forcément une projection de sa valeur sur un futur indéterminé, voire une éternité rêvée ; ce n'est plus l'immortalité de ce qui est écrit qui est visée comme preuve de la valeur de l'œuvre d'art ; l'accent n'est plus mis sur une habilité à traverser les temps et à s'affranchir de la caducité de son époque. La littérature engagée ne vise pas à trouver l'essence humaine, cette particule de l'être qui nous appartient en tant que donnée indépendante d'un ancrage spatial et temporel. Il ne s'agit pas de faire œuvre universelle, mais art temporel, parlant à ses contemporains, puisqu'il est question de

²³ Benoît Denis fait référence à une « insistance sur la *personne* » au sein de l'engagement littéraire, affirmant que « cette démarche de réalisation de soi débouche nécessairement sur l'action et la participation à la vie collective » (*idem* : 42).

²⁴ « (...) l'Autre est toujours le témoin de l'engagement pris et il en certifie en quelque sorte l'authenticité. (...) l'engagement est donc le point où se rencontrent et se nouent l'individuel et le collectif, où la personne traduit en actes et pour les autres le choix qu'elle a fait pour elle-même » (*ibidem*).

transformer, à l'heure actuelle, le monde tel qu'il se montre à l'aide d'une action qui se veut immédiate²⁵. Si, avec Barthes, la littérature mettait de côté le passé (dont celui de son auteur) et se concentrait sur cette présentification inépuisable qu'est l'acte de lecture, avec la littérature engagée à la Sartre l'ouvrage littéraire mise sur un présent de l'énonciation qui se veut aussi présent de l'action.

Rapprochons-nous maintenant de l'actualité, afin de pouvoir, dans la section suivante, analyser les écrits et l'apparence publique d'Aymeric Caron. En s'intéressant à la littérature contemporaine, Dominique Viart situe le questionnement comme attitude de l'engagement actuel²⁶. Au lieu de se rapporter à des esthétiques passées – soit par l'imitation, soit par la réaction – et de baser son travail sur la position que les mouvements littéraires passés auront prise, la littérature d'aujourd'hui se caractérise par une espèce de vide idéologique, lequel est le point de départ pour un renouveau littéraire. Ce que la littérature contemporaine projette – c'est-à-dire envisage comme futur à portée de main – n'est plus un agenda précis qui l'encadre dans l'histoire littéraire à partir de *a priori* acceptés ou réfutés, mais plutôt un chemin qui se dessine en même temps que l'activité littéraire prend forme. Cela veut dire que, ne s'insérant pas dans un courant précis (comme le Modernisme ou le Surréalisme, qui bâtirent leurs principes à partir de manifestes, témoins de la naissance d'un mouvement avec ses propres règles et ses propres subversions), la littérature de nos jours crée son idéologie à chaque œuvre, laquelle est un manifeste singulier contre – et/ou en faveur de – quelque chose, qui ne s'intègre pas dans un tout plus grand que cet espace esthétique²⁷. On passe ainsi d'un projet idéologique auquel les œuvres des artistes adeptes d'un certain mouvement correspondent *a priori*, à une attitude qui, dans l'espace individuel de chaque œuvre d'art, accompagne un chemin non délinéé depuis le début. Le travail artistique actuel se présente fondamentalement comme existence qui se définit au fur et à mesure de son envolée – et surtout comme une mise en question de cette envolée au fil de sa réalisation. Au lieu de s'encadrer dans une logique définie par anticipation, l'auteur contemporain se lance à nu, sans base esthétique,

²⁵ « L'écrivain engagé renonce donc à miser sur la postérité et choisit résolument de répondre aux exigences du temps présent » (*idem* : 53).

²⁶ « Mais que l'œuvre s'éprouve comme parcours et comme questionnement de sa situation historique, c'est là une conscience nouvelle qui crée une temporalité propre, indépendante de celle des esthétiques modernes » (Viart, 2017 : 46).

²⁷ Viart met l'accent sur « la conception contemporaine du "projet" : non plus un *a priori* de l'œuvre, mais cette conscience progressive qui en accompagne le trajet » (*idem* : 54).

dans un exercice d'écriture qui devient, progressivement, un exercice d'interrogation de cette écriture.

Il y a une autre caractéristique intéressante identifiée par Dominique Viart et qui nous aidera à faire le pont avec la fiction de Caron : le fait que la littérature dialogue de plus en plus avec les autres sciences humaines et se donne à comprendre sous des prismes autres que celui de sa propre logique²⁸. Contrairement à la littérature de Barthes qui se (en)ferme dans son système linguistique, la littérature contemporaine semble, à certains égards, se fluidifier dans ses frontières. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, le développement croissant de la Littérature Comparée, dont la première chaire a été attribuée à la fin du XIX^e siècle²⁹. Cela prouve que la littérature se donne à voir comme discipline transversale, dont les questionnements concernent, non seulement son champ d'études, mais aussi ceux des autres. Elle s'offre désormais à penser comme une autre voix – ou voie – tout aussi légitime et pouvant apporter des éclaircissements sur des questions pertinentes qui dépassent son périmètre artistique. La Littérature Comparée fait appel à ce qui est commun aux chercheurs de plusieurs disciplines : non pas forcément l'objet d'étude ou la méthodologie adoptée, mais avant tout l'interrogation qui leur est sous-jacente. Et se poser la même question de manières différentes, apportant de chaque côté une façon de présenter le problème et de l'aborder dans sa complexité, reste un chemin à première vue vacillant et instable, mais profondément enrichissant.

De nouveaux enjeux requièrent de nouvelles fictions

Aymeric Caron est une personnalité fort connue de la société française de nos jours. Ancien journaliste pour des groupes comme TF1, France 3 et Canal+, il se lance, en 2012, comme chroniqueur dans une célèbre émission télévisée : *On n'est pas couché*. En 2013,

²⁸ « Tel est, je crois, le travail spécifique de la littérature contemporaine qui s'accepte comme telle, et qui dès lors ne s'élabore plus artificiellement selon des procédures de "champ littéraire" héritées de la modernité, ne singe plus les postures désormais caduques des avant-gardes historiques, mais cherche sa voie dans l'interrogation même de son élan. Un autre rapport au projet s'y construit, qui passe par la projection et l'introspection du sujet écrivant, plus incertain de lui-même que le sujet moderne, et qui se refuse à préfigurer son œuvre. Dès lors, tout ce qui permet de caractériser la littérature contemporaine s'articule naturellement à cette position : aussi bien son inquiétude du présent que son interrogation du passé, son héritage d'un soupçon qu'elle ne prétend pas dépasser mais dans lequel elle s'installe, son indifférence pour les stratégies de promulgation et de rupture, son refus du solipsisme et de l'intransitivité, son dialogue incessant avec les diverses disciplines des Sciences humaines, sa dimension éminemment critique, son exigence comme son peu d'assurance » (*idem* : 54-55).

²⁹ Voir site de la Société française de Littérature générale et comparée (cf. références bibliographiques à la fin de cet article).

il publie chez Fayard le livre *Non Steak*, ouvrage appelant à une prise de conscience sur le bien-être animal et le comportement des humains vis-à-vis de tout être vivant. Après ce succès – aux allures polémiques, voire intolérantes d’après quelques esprits³⁰ –, d’autres livres au style essayistique sont parus, dont *Incorrect* (Fayard, 2014), *Utopia XXI* (Flammarion, 2017), *Vivant* (J’ai Lu, 2019), *La Revanche de la nature* (Albin Michel, 2020). En 2018, Caron décide de s’aventurer dans l’univers politique et fonde le parti REV (Révolution Écologique pour le Vivant), ayant même été élu député dans la 18^e circonscription de Paris lors des législatives de 2022³¹. Abandonnant en partie une écriture aux tournures journalistiques et se livrant pour la première fois aux aléas du roman, Caron publie, à la fin de 2021 chez Robert Laffont, *Nous mourrons de nous être tant haïs*. Nous nous concentrons essentiellement sur ce roman, non seulement parce qu’il s’agit du travail de Caron qui a été le moins analysé, vu sa date de publication récente, mais aussi parce que, dans ce domaine, l’auteur se décroche plus de sa casquette journalistique pour se rapprocher de la condition de l’écrivain. S’il s’assume aujourd’hui comme auteur prolifique aux *leitmotivs* récurrents (le bien-être animal, l’écologie, les mensonges derrière lesquels nous vivons), il va sans dire que, avant d’avoir dégainé sa plume d’écrivain, l’ancien chroniqueur s’était déjà forgé une image publique qui était loin d’être celle d’un pacifiste et légitime défenseur de ses idées³². Dénommé « bête noire », accusé de défendre ses propos avec excessive ardeur et superficialité, désigné comme quelqu’un qui cherche l’affrontement au détriment du dialogue, Caron ne semble pas avoir compris, d’après Tristane Banon, « qu’il est dans le divertissement, (...) et non pas là pour changer le monde ! ». Or, c’est justement sur ce point que les opinions divergent, puisque, pour Caron, la télé, « ce n’est pas que ça ! ». D’après l’auteur, les médias devraient offrir au public « un débat ouvert, foisonnant, passionnant, agité, vivifiant, stimulant » qui fasse honneur à la liberté d’expression. Dans son *Utopia XXI*, Caron pointe du doigt et les médias publics et les médias privés, soumis à des intérêts on ne peut plus étrangers à la clairvoyance des citoyens qui les consomment (cf. Caron, 2017 : 424-427). Il rappelle en

³⁰ Voir l’article du journal *Le Monde*, publié le 1^{er} février 2013, intitulé *Lettre à un végétarien* (cf. références bibliographiques à la fin de cet article).

³¹ « Le candidat de la Nupes, ancien chroniqueur télé, parachuté dans la 18^e circonscription de la capitale, est élu député avec 51,65 % contre 48,35 % pour son adversaire lors du second tour des législatives ». Voir l’article du journal *Le Monde*, publié le 19 juin 2022, intitulé *Aymeric Caron l’emporte dans la 18^e circonscription de Paris face à Pierre-Yves Bournazel* (cf. références bibliographiques à la fin de cet article).

³² Voir l’article du journal *Le Figaro*, publié le 16 mars 2013, intitulé « Aymeric Caron, la bête noire d’On n’est pas couché » (cf. références bibliographiques à la fin de cet article).

outre que les réseaux sociaux sont des lieux privilégiés de « l’offense et l’outrage » (*idem* : 429), sous cette hypersensibilité se masquant un affaiblissement de la démocratie en tant que libre échange de la parole. Caron se serait-il tourné vers l’écriture romanesque comme moyen de communication plus efficace ou, éventuellement, plus libre ? En tous cas, son premier roman s’insère dans la continuité logique d’une série d’actions (d’ordre littéraire, audiovisuelle, politique) relevant d’une lutte contre l’actuel *statu quo*. Nous nous trouvons, par conséquent, devant une littérature engagée qui partage, comme nous le verrons, les caractéristiques identifiées par Benoît Denis et Dominique Viart : la dimension relationnelle des écrits (le fait que la littérature se penche sur l’état du monde et devienne porte-parole d’une urgence) ; l’écrivain considéré comme personne ancrée dans le temps et comme lucidité capable d’anticiper les conséquences de l’action (ou de la non-action) de ses contemporains ; le domaine littéraire comme champ ouvert, fluide, apte à établir un dialogue avec d’autres sciences (dont humaines) ; la présentification de l’expérience littéraire (non seulement comme sollicitation continue de l’attention du lecteur sur ce qui l’entoure mais aussi comme rappel visant une actualité sur laquelle il faut agir en toute diligence).

Afin d’approfondir notre réflexion sur les nuances que l’engagement littéraire prend aujourd’hui dans la fiction de Caron, analysons les traits de son roman. Celui-ci met en scène une technique du traversement : en effet, le lecteur suit les histoires entremêlées d’une famille d’activistes se déroulant entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et l’année 2054. Les membres de la famille Richards, laquelle s’étend sur plusieurs générations (presque un siècle), sont liés à des combats représentant des questions qui frappent la société française, voire mondiale (et qui ont, d’ailleurs, ponctué quelques débats des élections présidentielles françaises de 2022) : le choix du nucléaire, les flux de migrants, la dépendance vis-à-vis du pétrole, les maltraitances à l’égard des animaux non humains. La description des personnages n’est pas exhaustive : elle se fait essentiellement à travers ce qui se passe autour d’eux ; il n’y a pas de détails physiques ou psychologiques prolifiques, l’accent étant mis sur le contexte et les interactions entre protagonistes. Nous nous trouvons ainsi devant des personnages dont les actes fondent leurs propres personnalités et leur importance dans le récit ; les protagonistes sont définis par leur implication sur ce qui se passe, par leurs choix devant l’état du monde.

Par ailleurs, les dialogues qui sillonnent le récit romanesque sont insufflés de propos qui font écho avec des discours ponctuant la contemporanéité des lecteurs, stratégie qui invite à un parallélisme constant entre l’écrit et le vécu. Les voix narratives qui disent

« je », chacune à leur tour, tissent, dans les coulisses du récit, une espèce de conscience collective qui dit « nous » – pronom personnel à tempérament double dans ce contexte : il s’agit non seulement d’un élément grammatical qui fait référence à l’ensemble des personnages du roman, mais aussi à une sorte d’incitation de l’auteur vis-à-vis de ses lecteurs. Cette phrase se place dans la logique narrative de l’œuvre, puisqu’il s’agit, en effet, d’une pensée de l’un des personnages³³ ; mais nous avons, dès le titre, une stratégie de fluidification de la ligne qui sépare la littérature du réel : l’intention de l’un des personnages se confond avec l’intention de l’auteur biographique, dans un jeu d’interconnectivité qui est récurrent au fil des pages. Le présent de l’écriture se lie au présent de l’action (et les deux constituent le fond virtuel du récit, sans lequel le sens de l’œuvre ne peut pas être compris). Placer des personnages dans la fiction, c’est, par extension, et dans un exercice de miroitement que le lecteur peut deviner, nous placer tous, acteurs individuels, sur un fond historique sur lequel nos comportements ont un poids. Mais les personnages presque anonymes du roman (la famille Richards et d’autres figures qui les croisent) côtoient de grandes personnalités de l’histoire de l’humanité, dans une stratégie de destins liés qui rappelle incessamment au lecteur que les histoires (avec minuscule) tressent, chacune à sa façon et avec ses implications, l’Histoire (avec majuscule) dont nous faisons tous partie.

Nous pouvons ainsi conclure que l’écriture de Caron présuppose, pour être comprise dans son étendue, l’établissement d’un parallélisme entre l’imaginaire et le réel, entre les histoires et l’Histoire. Sans cet exercice de transfert, sans une conscience qui indique que le danger encouru par les personnages est un danger effectif pour ceux qui s’adonnent aux plaisirs de la lecture³⁴, nous ne pourrions pas saisir la motivation première de cette littérature, qui est d’éveiller les consciences. Il nous est ainsi permis d’affirmer que la logique romanesque de Caron veut que l’intériorité des personnages (le flux de leurs pensées) soit de plus en plus proche de l’extériorité du lecteur, se créant une espèce de fil d’Ariane qui lie, de manière assez nette, la fiction et l’action dans le monde. Il y a aussi un astucieux remaniement temporel des événements. Les trois temporalités traditionnelles de l’imaginaire collectif (le passé, le présent et le futur) s’entrelacent : un futur fictif

³³ « Une phrase s’imprima dans son cerveau sans qu’il l’ait convoquée : “Nous mourrons de tant nous être haïs.” Ça ferait un bon titre de roman, estima-t-il, avant de se rappeler qu’il s’était juré de ne plus en écrire » (Caron, 2021 : 152).

³⁴ « La vérité, c’est qu’il y a des risques qu’on crée inutilement, soit parce qu’on ne les anticipe pas suffisamment, soit par pure arrogance, parce qu’on considère qu’on saura toujours s’en sortir grâce à cette technique qu’on est persuadés de maîtriser » (*idem* : 58).

(l'avènement d'une Troisième Guerre mondiale) et un passé historique (dans la description duquel on aperçoit le style journalistique de l'auteur, qui amène au premier plan des faits réels) renvoient, par ses symétries et par une logique de cause et effet, au présent de l'action du lecteur. Si le passé de la narrative est issu de l'Histoire, le futur est, quant à lui, le résultat d'un étirement d'épisodes historiques (et de ce qui se passe dans nos sociétés, ponctuées, entre autres, par une inaction des forces politiques vis-à-vis de menaces réelles) : une projection non seulement de choix passés très dangereux (comme ceux de l'année 1959, année cruciale, d'après Caron, pour l'humanité et qui justifie, en grande partie, les problématiques actuelles), mais aussi, et surtout, de l'indifférence humaine devant l'état des choses. La littérature de Caron est moins le résultat d'une créativité littéraire, qui s'effectue par un style inaugurant une vision du monde, que le fruit d'une fiction qui étend le passé et le présent pour créer un futur non désirable. Il y a un net dialogue entre les temporalités et celui-ci s'incarne pareillement dans le choix des temps verbaux. À la place d'un conditionnel ou d'un imparfait, nous avons le futur simple de l'indicatif. Prenons deux exemples concrets. Le livre *Utopia XXI* commence par la formule « il sera une fois ».

Cette formule, calquée sur l'expression « il était une fois » appartenant au registre fabuleux, a été retravaillée grammaticalement pour que le sens devienne tout autre : nous passons d'un conditionnel qui se positionne en tant qu'univers improbable, voire fantastique, à une certitude sur l'avenir de l'humanité³⁵. L'emploi de ce futur peut aussi être vu comme une sorte d'ébranlement des mentalités : l'utopie – étymologiquement identifiée avec un « non-lieu » et souvent perçue comme un projet beaucoup trop idéaliste pour pouvoir être mis en place – doit être vue, non pas comme une chimère de l'esprit humain, mais plutôt comme un futur à portée de main³⁶. En changeant le ton du discours, Caron change également le regard qui se porte sur les événements racontés³⁷. Ainsi pour le titre de son roman : « nous mourrons » est un futur (presque prophétique) qui a une

³⁵ Comme nous l'avons vu avec Barthes, l'un des traits fondamentaux de la littérature est le remodelage d'un langage quotidien (trop) signifiant. C'est ce que fait Aymeric Caron dans ce passage : l'auteur prend une formule rebattue et opère sur elle une transformation sémantique, tout en la laissant reconnaissable pour que le lecteur puisse se rendre compte du travail de métamorphose effectué.

³⁶ « Après avoir été inventé par Thomas More, le mot "utopie" est devenu un nom commun qui revêt désormais deux sens : il désigne soit un projet politique inédit, soit une idée que refuse de tenir compte de la réalité. Or, c'est cette dernière acception qui s'est imposée dans le langage courant. L'utopiste est généralement identifié comme un extravagant, un lunaire, un inadapté, un inefficace, un amateur de chimères, un type qui vit dans son monde, sympathique, certes, mais à la ramasse » (Caron, 2017 : 11).

³⁷ « Toute idée qui chamboule les certitudes sur l'organisation de notre destin commun est une utopie, en tant qu'*espoir d'un mieux*. Mais ce n'est pas pour autant un délire » (*idem* : 12).

liaison directe avec un infinitif passé (« nous être haïs »). Même au niveau du titre, le passé (historique), qui se lie au présent de l’(in)action, rejoint un futur implacable. Et ces trois temporalités sont, non seulement entrelacées par des liens de causalité, mais aussi par une responsabilité qui se veut collective : elles font appel à des Hommes qui s’insèrent, par ses propres choix, dans le cours d’une histoire qui est la leur en tant qu’individus et d’une Histoire qui est la leur en tant que citoyens. Il y a ainsi dans le livre un jeu constant d’interconnexion entre l’individuel et le collectif, une tendance à joindre des pôles en apparence binaires. Même chose pour l’éclectisme du style littéraire : celui-ci ne s’adonne pas à un seul registre. L’Histoire se mêle au registre journalistique (de guerre, notamment) et à la fiction romanesque – au sein de laquelle l’invention de personnages assez flous nous donne la possibilité de projeter notre intimité et notre quotidien sur leurs flux de pensées et sur leurs actions, qui pourraient être les nôtres. Cette technique rappelle au lecteur, même au niveau de la conception du récit, que le plan fictionnel peut devenir réel assez rapidement et que chaque lecteur est, en même temps, écrivain de son propre destin et de celui des autres.

Il y a une sorte de boucle temporelle qui s’installe et qui guide le récit³⁸, l’existence de cette boucle mettant l’accent sur le fait que l’action est un mobile puissant du destin du monde³⁹. Aucune activité humaine, ni même la plus intime, ne se doit plus de tourner le dos à la réalité qui crie au secours ; et la littérature doit, elle aussi, venir à la rescousse d’un monde qui s’effondre. Si l’engagement littéraire tel qu’il a été décrit par Benoît Denis se veut essentiellement présent, celui préconisé par Caron demande aux lecteurs de ne pas faire uniquement partie d’un présent, mais de savoir que celui-ci puise dans les racines du passé et dans l’éventail des possibilités futures. En outre, il est question de rappeler aux lecteurs que leur acte de lecture est un acte de citoyenneté, c’est-à-dire à une participation active dans la vie de la *polis* par une prise de position qui se veut manifeste et ne se laisse pas entraîner par la commodité d’une vie déterminée d’avance. La boucle temporelle mentionnée ci-dessus existe également au niveau de la conception du roman : celui-ci s’interrompt pour faire de la place à l’action du lecteur, continuateur naturel de la fiction qu’il vient de lire. Non par hasard, le roman de Caron se finit par une question

³⁸ « Nous arrive-t-il ce qui est arrivé à d’autres il y a longtemps ? » (Caron, 2021 : 11).

³⁹ Cet aspect cyclique avait déjà été souligné dans *Utopia* : « Les personnages ont changé, mais les symptômes demeurent » (Caron, 2017 : 10).

pour laquelle il n'y a pas de réponse (à nous, sûrement, de la donner⁴⁰). La même tendance est vérifiable dans son essai *Utopia XXI* : la dernière phrase, destinée très nettement aux lecteurs sur ton un impératif⁴¹, est la preuve écrite que « [l]es livres se referment afin que de nouveaux soient ouverts » (Caron, 2017 : 511).

L'engagement au profil contemporain

Compte tenu de tout ce qui vient d'être dit, nous énumérerons ici, en guise de synthèse et de conclusion, quelques caractéristiques qui sont, à notre sens, représentatives de l'esthétique de Caron et qui peuvent nous aider à mieux définir les traits d'un certain engagement littéraire actuel.

Dans un premier temps, nous pouvons indiquer qu'il y a une « futurisation » réitérée du conditionnel comme stratégie d'éveil des consciences : le lecteur se voit à la fois projeté sur un univers fantastique et sur son univers existentiel, à travers une technique de miroitement soutenue. L'emploi du futur simple de l'indicatif, au lieu d'éloigner le lecteur de son propre présent, permet de garder un fil conducteur entre les enjeux de la société contemporaine et les événements décrits dans le livre ; à vrai dire, les mondes créés par la littérature de Caron se placent sur l'axe temporel humain comme possibilités non négligeables.

Dans un deuxième temps, il est possible d'affirmer que le recours à la « futurisation » se voit accompagné d'un sens d'urgence et d'un encouragement à une action collective au niveau de la *polis*. Nous trouvons cette tendance chez Sartre : celui qui lit est appelé, non seulement en tant que personne individuelle à déchiffrer les mots de l'auteur et à s'imaginer des univers parallèles, mais aussi – et par-dessus tout – comme citoyen dont les actions, guidées par une conscience éclairée grâce à ses lectures, ont un impact sur ce qui l'entoure. Caron nous rappelle que lire un roman, ce n'est pas un acte innocent, puisqu'il s'agit d'un exercice de la citoyenneté même, qui nous transforme en sujets plus avertis.

Dans un troisième temps, nous pouvons déclarer que le récit de Caron souligne l'entrelacement des temps dans lequel l'évolution des civilisations se déploie : le passé, le présent et le futur constituent une réalité interconnectée, pétrie dans une large mesure par des mains humaines, ce qui revient à responsabiliser tout un chacun pour ses choix

⁴⁰ « Que veulent-ils ? Et quelle est leur histoire exactement ? Le RECORDING INTERRUPTED FATAL ERROR » (Caron, 2021 : 348).

⁴¹ Voici les dernières phrases du livre : « Réveillez-vous, rêvez. DÉBUT » (Caron, 2017 : 512).

journaliers. Cette fluidification du temps – lequel cesse d’être une flèche unidirectionnelle du passé vers le futur pour s’assumer comme dynamique qui réunit des temporalités entremêlées – vient, en partie, dans la continuité d’une réflexion sur la mouvance du temps et sur l’influence de l’être humain sur celui-ci (manifeste, entre autres, dans la théorie de la relativité d’Einstein, dans la mémoire involontaire de Proust et dans la notion d’inconscient chez Freud). Les temps romanesques de Caron, héritiers d’une tradition cognitive et esthétique d’interrogation sur les mécanismes temporels, correspondent à des possibilités modifiables : les actions du lecteur peuvent, en effet, empêcher la réalisation, dans le monde, du présent et du futur fictionnels. Par ailleurs, le fait de ne pas suivre une structure narrative chronologique, mais de proposer un récit ponctué par des avancées et des reculs, insère ce roman dans une tendance on ne peut plus contemporaine – incarnée par la science-fiction depuis des années avec la logique des univers parallèles⁴². La réalité romanesque de Caron est ainsi une sorte de multivers qui lie l’imagination au réel : la littérature n’invente pas des royaumes chimériques pour le seul divertissement de ses lecteurs, elle détaille des versions alternatives (et plausibles) du réel selon l’éventail des comportements humains.

Dans un quatrième temps, il nous est permis de dire que la littérature de nos jours – dont les règles de production semblent être de plus en plus hybrides, contournant des principes établis par le genre ou les mouvements littéraires précédents – se laisse imprégner par plusieurs registres sans pour autant perdre ce qui s’avère être l’un de ses aspects fondamentaux : l’exploration de cas de figure par le moyen d’une refonte linguistique, étant donné que la littérature transforme un instrument de communication (le langage) en instrument de projection apte à provoquer des expériences intérieures significatives⁴³. À l’instar des temporalités qui se mêlent à l’intérieur du récit, plusieurs modes de discours se diversifient et cohabitent dans un tout éclectique. Même si la

⁴² Le roman de Caron n’est pas exempté de réflexions basées sur des parallélismes spatio-temporels, comme le montre le passage suivant. En effet, la douleur d’un personnage se lie, de par ses ressemblances, à la douleur d’autres êtres : « Vingt minutes plus tôt, tandis que lui était administrée l’injection annihilant toute sensation liée à l’extraction, Abram avait eu une pensée pour ses semblables qui, pendant des millénaires, avaient dû endurer ce genre d’intervention sans anesthésiant. L’espace d’un instant il avait imaginé leurs souffrances insoutenables, ainsi que celles, plus atroces encore sans doute, de ces milliards d’animaux sur lesquels s’était exercée la médecine pour mettre au point des produits antidouleur. Le prix de notre confort était celui de leur torture » (*idem* : 111).

⁴³ La multiplicité inhérente au texte littéraire est, d’ailleurs, identifiée par Barthes : « Dans l’écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n’est à *déchiffrer* ; (...) l’espace de l’écriture est à parcourir, il n’est pas à percer ; l’écriture pose sans cesse du sens mais c’est toujours pour l’évaporer ; elle procède à une exemption systématique du sens » (Barthes, 1984 : 66).

littérature put, dans le passé, être définie par sa forme – c’est-à-dire par un travail opéré sur le langage selon des principes spécifiques à chaque genre –, celle-ci étend aujourd’hui les potentialités de son aspect formel⁴⁴. La littérature contemporaine, dont celle de Caron, s’avère être, non plus un endroit d’autoréférentialité où les textes s’enferment dans une expression qui leur est exclusive, mais un moyen d’amener le lecteur, à travers des procédés fictionnels divers et variés, vers une certaine zone de pensée et d’action.

Dans un cinquième temps, nous pouvons signaler que l’écrivain, en tant que personnage biographique, connaît une revalorisation vis-à-vis de son œuvre, possiblement due à la société de l’image dans laquelle nous vivons – et, dans le cas qui nous occupe ici, aux origines médiatiques de Caron. De l’effacement (voire de la « mort ») de l’auteur dans la sphère littéraire à la manière d’un Foucault et d’un Barthes, nous assistons de nos jours à une réhabilitation du romancier en tant que citoyen défenseur de certaines causes dans des domaines considérés comme étant complémentaires (artistique, politique, médiatique) ; la littérature, loin de se vouloir univers à part, s’offre comme une région, entre autres, dans laquelle l’artiste engage sa personne et les combats qui lui sont associés. Quelques indices nous permettent de vérifier cette nouvelle disposition, à savoir : la présence récurrente d’une photo d’auteur sur la couverture des livres (les œuvres de Caron en sont un parfait exemple) ; la multiplication d’émissions télévisées (telles que *La Grande Librairie*) où l’on invite un auteur à des fins d’explication – voire de discussion – des propos tenus dans le livre ; la création de profils d’auteur sur les réseaux sociaux et l’interaction, via ce support digital, entre les lecteurs et l’écrivain. Ce dernier se trouve, par conséquent, de plus en plus ancré dans l’espace public (réel et virtuel) et devient accessible, en tant qu’apparition visuelle et discursive, pour des échanges d’idées.

Dans un sixième temps, il est envisageable de penser que l’œuvre d’Aymeric Caron témoigne d’une « liquéfaction », symptomatique de notre époque, de la ligne qui sépare le domaine public du domaine privé. Au cœur de l’ouvrage *Les Enfants de la société liquide*, Zygmunt Bauman et Thomas Leoncini attestent justement de

⁴⁴ La définition de littérature fut longtemps associée à la notion de genre littéraire, c’est-à-dire à un ensemble de textes régis par les mêmes principes (stylistiques, esthétiques, thématiques). Compagnon rappelle que « [p]our celui-ci [Aristote], l’art poétique (...) comprenait pour l’essentiel le genre *épique* et le genre *dramatique* (...). Mais un déplacement capital a eu lieu au cours du XIX^e siècle, tandis que les deux grands genres, la narration et le drame, abandonnaient de plus en plus souvent le vers pour adopter la prose » (Compagnon, 1998 : 32-33).

l'amincissement de cette ligne⁴⁵. Ce phénomène, particulièrement visible à l'échelle des réseaux sociaux – au sein desquels une parcelle grandissante de la vie intime des usagers est publiée –, est, du reste, apercevable dans le cadre de la lecture – quand bien même à un autre niveau. Si, dans *Le Temps retrouvé*, la voix proustienne déclare que « [l']ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (Proust, 1967 : 275) – la lecture étant, chez Proust, une dimension intime qui n'est donnée (et qui ne regarde) que le propre lecteur –, la fiction de Caron (tout comme l'esthétique de Sartre) paraît convertir l'expérience privée de tout un chacun en pièce essentielle d'un combat social. Les vérités (a)perçues dans un livre ne concernent plus uniquement le for intérieur de l'individu, puisque chaque sujet est une singularité qui s'insère dans un collectif à changer. De ce fait, l'exploration de chemins animiques rendue possible par la littérature se rapporte désormais à toute une communauté qui attend, non seulement une prise de conscience, mais surtout une prise de position. On ne cherche plus des individualités abstraites qui se donnent à une activité intime, mais des masses collectives qui se mouvementent dans la même sphère existentielle. Le lecteur ne peut plus se permettre de garder pour soi l'expérience esthétique, devant la transformer en action dans le monde.

Après tout ce que nous avons dit jusqu'ici, pouvons-nous délinéer un fil d'Ariane apte à unir les pensées de Foucault, Barthes, Sartre et Caron ? À notre sens, elles ont ceci de commun qu'elles nous rappellent que la littérature n'est pas le terrain d'un seul être humain, mais bien une affaire universelle ; un lieu de dialogue et d'échange – voire de changement – de perspectives. Et, même si à chaque époque les personnes les plus variées ont essayé de rendre compte de son essence, en la considérant comme un système fermé, régi par des règles définies et immuables, la nature de la littérature semble être bien plus fluide qu'elle n'apparaît à l'œil nu. Ce qui semble être le propre de la littérature, c'est bien son habilité à s'adapter aux combats de chaque époque – soit en leur donnant voix, soit en les refusant – à travers l'invention de nouvelles terres – plus ou moins

⁴⁵ « De fait, à l'heure actuelle, la thématique politique a été complètement redessinée (...) par l'individualité. Pour quelle raison ? Parce que la frontière entre sphère publique et sphère privée a été transformée jusque dans sa racine même. Nos problèmes privés envahissent quotidiennement la sphère publique, mais cela ne veut pas dire que nos problèmes deviennent ceux des autres. Bien au contraire : nos problèmes restent les nôtres. En réalité, à travers la façon dont nous la "squattons", nous détruisons littéralement l'espace de tous les sujets qui révèlent vraiment de la sphère publique » (Bauman/Leoncini, 2018 : 16).

vraisemblables – grâce auxquelles nous pouvons faire l’expérience de plusieurs éventualités avant de les mettre en place. La littérature semble être un précieux outil mental qui offre la possibilité d’aller jusqu’au bout d’une hypothèse et de revenir en arrière, si besoin. Somme toute, le caractère fictionnel de la littérature est précisément ce qui lui permet de perscruter la réalité plus profondément. Nous nous éloignons du monde et le mettons en pause pour, imaginativement, comprendre ses cas de figure, pour le déployer en mille et un hypothèses, et (idéalement) en écarter celles qui nous semblent les plus dangereuses. Au fond, la littérature est la fiction – cette faculté de reformuler le monde actuel et de l’imaginer autrement – qui peut forger une meilleure action. Aussi pouvons-nous dire que la littérature est d’autant plus engagée qu’elle n’est fictionnelle, puisqu’elle nourrit l’aptitude de réfléchir avant d’agir. Un lieu de projection, de prise de conscience et, en fin de compte, de responsabilisation. En un mot, le lieu par excellence des « utopies possibles ».

Bibliographie

- BAUMAN, Zygmunt et LEONCINI, Thomas (2018). *Les Enfants de la société liquide* (édition numérique). trad. Christophe Jaquet et Marc Lesage. Paris : Fayard.
- BARTHES, Roland (2002). *Essais critiques* (édition numérique). Paris : Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1984). *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil.
- CARON, Aymeric (2017). *Utopia XXI*. Paris : Flammarion.
- CARON, Aymeric (2021). *Nous mourrons de nous être tant haïs* (édition numérique). Paris : Robert Laffont.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil.
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre* (édition numérique). Paris : Éditions du Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits 1954-1988, tome I, 1954-1969*. Paris : Gallimard.
- PLATON (2002). *La République*. trad. Georges Leroux. Paris : Flammarion.
- PROUST, Marcel (1967). *À la recherche du temps perdu, tome VIII, Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (2013). *Qu’est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard.
- VIART, Dominique (2017). *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* (édition numérique). Éditions publie.net.

Sitographie

À propos. Révolution Écologique pour le Vivant.
<https://rev-parti.fr/a-propos/>

Aymeric Caron l'emporte dans la 18e circonscription de Paris face à Pierre-Yves Bournazel. (2022, 19 juin). Le Monde. https://www.lemonde.fr/politique/article/2022/06/19/aymeric-caron-l-emporte-dans-la-18e-circonscription-de-paris-face-a-pierre-yves-bournazel-au-second-tour-des-legislatives_6131127_823448.html (consulté le 10/12/2022)

Notre histoire. Société française de Littérature générale et comparée.
<https://sflgc.org/sflgc/notre-histoire/>

PERRIN, Élisabeth. *Aymeric Caron, la bête noire d'On n'est pas couché* (2013, 16 mars). Le Figaro. <https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/people/74462/aymeric-caron-la-bete-noire-d-on-n-est-pas-couche.html>

GÉNÉ, JP. *Lettre à un végétarien* (2013, 1^{er} février). Le Monde. https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/02/01/lettre-a-un-vegetarien_1825353_4497319.html