

David Desrosiers
Université du Québec à Montréal

Georges Perec et la crise
du langage. De la critique
du Nouveau Roman
à l'apologie de Robert Antelme

Nulle damnation ne pèse sur le vocabulaire. Le mal qui ronge les mots
n'est pas dans les mots. La Terreur n'existe que pour celui qui écrit¹.

Georges Perec

« Engagement ou crise du langage »

La fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat. Si
les mots sont malades, c'est à nous de les guérir. Au lieu
de cela, beaucoup vivent de cette maladie. La littérature
moderne, en beaucoup de cas, est un cancer des mots².

Jean-Paul Sartre

« Situation de l'écrivain en 1947 »

Dans *Littérature et engagement*, Benoît Denis situe le déclin de
la littérature engagée au tournant des années 60 :

1. Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « Librairie
du XX^e siècle », 1992, p. 85. Désormais, les références à ce recueil de textes seront
indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LG*.

2. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio
Essais », 2008 [1948], p. 281.

Après dix ans d'hégémonie du discours sartrien sur la littérature, on constate vers le milieu des années cinquante, et plus visiblement encore au début de la décennie suivante, un très net reflux de l'engagement littéraire³.

Rappelons brièvement la distinction entre l'engagement politique des écrivains et la théorie sartrienne de la littérature engagée, qui a connu son heure de gloire au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le reflux de l'engagement qui s'amorce vers le milieu des années 50 ne signifie pas que les écrivains de cette époque ont cessé complètement de s'engager sur le terrain politique, mais plutôt qu'ils ont cherché à dissocier leur œuvre de leur engagement :

Non pas que la mobilisation idéologique des intellectuels et des écrivains cesse d'être d'actualité — elle aurait tendance au contraire à s'accroître et à se généraliser; mais c'est le désir de la faire paraître dans les œuvres qui s'amointrit, comme si la littérature était alors occupée à reconquérir sa singularité contre l'envahissement du politique qui avait caractérisé la période sartrienne⁴.

Benoît Denis identifie quatre facteurs qui ont contribué au reflux de la littérature engagée : 1. la défiance d'un nombre croissant d'intellectuels de gauche envers le modèle soviétique, qui traverse une crise en 1956 en raison de la divulgation du rapport Khrouchtchev et de l'intervention de l'armée soviétique contre l'insurrection hongroise; 2. l'ascension de la pensée structuraliste, qui évacue partiellement la question du sujet et celle de sa participation à l'histoire, deux fondements de l'existentialisme sartrien; 3. l'essor de la théorie littéraire, qui contribue à déporter la question de l'engagement de l'écrivain vers la fonction critique, repensant ainsi les rapports entre littérature et politique; 4. la reconnaissance, du point de vue de la mémoire collective, de la spécificité de l'expérience juive durant la Seconde Guerre mondiale, ce qui restructure en même temps l'horizon d'attente de la littérature engagée.

3. Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 280.

4. *Ibid.*, p. 280.

Sans exercer une influence directe sur tous les écrivains qui ont façonné la littérature de cette époque, ces facteurs ont néanmoins fortement contribué à modifier le climat intellectuel des années 60. L'existentialisme sartrien, qui avait su tirer les leçons de l'expérience de la Résistance et de l'Occupation, avait été porté par l'euphorie de la Libération. Si les questions politiques continuent à alimenter le débat littéraire par la suite, la théorie sartrienne de l'engagement se voit de plus en plus contestée au nom de l'autonomie esthétique de la littérature.

La publication du *Degré zéro de l'écriture*⁵ de Roland Barthes en 1953 marque un tournant décisif dans l'évolution de la problématique de l'engagement littéraire. Tout en conservant l'idée sartrienne de la responsabilité de l'écrivain, la théorie barthésienne de l'écriture articule autrement les rapports entre littérature et politique en faisant de la forme du texte le lieu spécifique de l'engagement. Non seulement Barthes prend ses distances par rapport à Sartre, mais il se rapproche en même temps des nouvelles avant-gardes qui joueront un rôle majeur dans le paysage littéraire des années 60. Dans « Écrivains et écrivains » (1960), il inverse complètement la conception sartrienne de la littérature, donnant au passage une leçon de grammaire au maître :

L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre. Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence : il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage⁶.

C'est dans ce contexte post-sartrien marqué par le tournant linguistique introduit en France par le structuralisme que Georges Perec, qui deviendra l'un des écrivains les plus marquants de sa génération, est entré en scène. Le projet d'écriture de Perec se construit en dialogue

5. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972 [1953], 179 p.

6. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981 [1964], p. 148.

avec son époque. Il s'inscrit au départ dans le sillage de la littérature engagée, mais apparaît toutefois en porte-à-faux par rapport à la théorie de la littérature engagée. Perec revendique en effet une posture d'écrivain réaliste qui paraît peu compatible avec les conceptions de l'engagement qui ont été développées par Sartre ou Barthes : « Mon projet de l'époque, écrit-il en 1967, était — et est toujours resté — proche de la littérature engagée en ce sens que je désirais, je voulais être un écrivain réaliste⁷ ». Nous verrons dans cet article comment la pensée perecquienne de la littérature — telle qu'elle se trouve formulée dans une série d'articles publiés en 1962 et 1963, et sans prendre en considération l'évolution ultérieure de cette pensée — cherche à ouvrir une troisième voie à mi-chemin entre l'existentialisme sartrien et les avant-gardes proches de la théorie barthésienne de l'écriture.

Les articles de Perec devaient paraître à l'origine dans une revue littéraire baptisée *La Ligne générale* en référence au film de Sergueï Eisenstein. Fortement influencée par la pensée du philosophe hongrois Georg Lukács, dont *La signification présente du réalisme critique*⁸ venait d'être traduite en français en 1960, cette revue qui ne vit jamais le jour voulait rénover l'esthétique marxiste. Elle s'opposait au jdanovisme qui avait défini la politique culturelle du Parti communiste pendant la période stalinienne, tout en défendant une position réaliste opposée au formalisme des avant-gardes. Dans une attitude que l'on pourrait rapprocher de celle de Sartre, Perec et ses acolytes, sans adhérer entièrement à la doxa communiste, restent convaincus que les perspectives du marxisme constituent un horizon intellectuel indépassable dans le cadre de la situation historique et sociale de leur temps. Comme l'écrit Claude Burgelin, ancien membre de la *Ligne générale* et futur commentateur de l'auteur de *La vie mode d'emploi*, cet engagement marxiste trouve son origine dans l'expérience de la Seconde Guerre mondiale :

7. Georges Perec, « Pouvoir et limites du romancier contemporain », conférence à l'Université de Warwick, cité par Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 68.

8. Georg Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, 276 p.

Pour tous ces jeunes gens, les perspectives du marxisme sont indiscutables. Une bonne part d'entre eux sont d'origine juive; ils ont vu dans leur enfance les leurs disparaître dans les camps ou vivre les angoisses de l'exil ou de la clandestinité. Leurs racines familiales ou culturelles sont coupées. C'est dans la pensée marxiste qu'ils trouvent un terreau intellectuel nourricier. Le marxisme leur permet de retisser une symbolique sociale et culturelle : un marxisme qui donne sens à l'Histoire, alors que, pour eux, elle a signifié absurdité et terreur (LG, p. 9-10).

Les articles de Perec sont parus pour l'essentiel dans la revue *Partisans*, fondée en 1961 par François Maspero. Ayant délaissé le modèle de la révolution bolchévique pour se tourner vers les luttes de libération des pays du tiers monde, *Partisans* fut, à l'instar des Éditions Maspero, l'une des grandes tribunes du marxisme des années 60. Nous retiendrons ici quatre articles qui témoignent des réflexions, des débats, des enthousiasmes et des combats qui animèrent le groupe de *La Ligne générale* et qui décrivent en quatre étapes la trajectoire d'une pensée qui cherche à se définir par le moyen d'une confrontation avec l'œuvre et la pensée des autres, tout particulièrement avec le Nouveau Roman, qui joue ici le rôle de repoussoir.

Le premier texte, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », cosigné par Claude Burgelin, cherche à démasquer « l'idéologie profondément réactionnaire qui sous-tend les théories esthétiques du "Nouveau Roman" » (LG, p. 35). Après ce premier texte polémique, vient ensuite un texte plus programmatique : « Pour une littérature réaliste » constitue un manifeste pour une littérature révolutionnaire qui se donnerait pour but de « nous rendre sensibles la nécessité et la certitude d'une transformation de notre société » (LG, p. 63). Le troisième texte, « Engagement ou crise du langage », d'ambition plus théorique, prend un recul sur la période historique récente pour analyser le concept de « crise du langage » qui traverse le discours de la modernité littéraire, de Jean Paulhan à Roland Barthes en passant par Jean-Paul Sartre et Maurice Blanchot. Au terme de ce parcours vient le moment de la reconnaissance : « Robert Antelme ou la vérité de la littérature »

est un hommage à l'œuvre d'un écrivain rescapé des camps nazis — *L'espèce humaine*, publié en 1947 —, qui représente aux yeux de Perec « l'exemple le plus parfait, dans la production française contemporaine, de ce que peut être la littérature » (*LG*, p. 111).

Perec commence par proposer une lecture globalement pessimiste de l'état de la littérature française au tournant des années 60 (« Tout est donc à recommencer », *LG*, p. 44). Son propos se veut cependant tout le contraire d'un discours crépusculaire qui annoncerait la fin de la littérature ou la mort de l'auteur. Il exalte en effet la possibilité toujours présente d'amorcer un nouveau commencement : « une nouvelle littérature est à naître » (*LG*, p. 49). Sa vision repose ainsi sur une historicisation du fait littéraire qui cherche à en montrer les ruptures, les errements, les contradictions, mais aussi les ouvertures possibles vers l'avenir. En somme, la littérature française traverse pour Perec une période prérévolutionnaire. Il s'agit seulement pour l'instant d'indiquer les exigences et la nécessité du renouveau littéraire. Or les exigences que Perec formule dans ses articles se posent d'emblée en rivalité avec celles que les néo-romanciers expriment à la même époque. Pour lui, le Nouveau Roman conduit à une impasse, car on ne peut rien attendre d'une révolution littéraire qui commence par tourner le dos au politique. Comme Sartre construisait sa conception de la littérature contre la révolution surréaliste, Perec commence par affirmer sa propre position en s'opposant à celle du Nouveau Roman.

Le refus du réel

L'un des facteurs qui, selon Benoît Denis, ont mené au déclin de la littérature engagée est l'essor de la théorie littéraire, qui a contribué à déporter la question de l'engagement du côté de la critique des textes. La littérature des années 60 renégocie ainsi son rapport au politique en réalisant une forme de compensation : l'auteur est dispensé d'afficher clairement ses positions politiques tandis que la critique se donne pour tâche d'explicitier la signification idéologique des œuvres. Ce transfert de responsabilité est orchestré par la théorie barthésienne de l'écriture, qui inaugure un véritable règne de la critique :

Le coup de force de Barthes, à la charnière des années cinquante et soixante, aura donc été celui-là : dissocier littérature et politique en promulguant par contre la nécessité d'une critique engagée (d'un méta-discours théorique) qui assume, délibérément et à la place de la littérature, la nécessité de prendre position sur le terrain idéologique⁹.

L'opposition entre le discours littéraire et le méta-discours théorique correspond à des fonctions différentes de l'écriture, de la création et de la critique. Il n'en demeure pas moins que plusieurs des écrivains du Nouveau Roman furent à la fois romanciers et critiques littéraires. La double fonction se reflète de plus dans le lieu de publication de la majorité d'entre eux. Fondées sous l'Occupation, les Éditions de Minuit furent en effet l'un des rares éditeurs français, avec les Éditions Maspero, à dénoncer publiquement l'usage de la torture pendant la guerre d'Algérie¹⁰. Cet engagement politique, qui vaudra à Jérôme Lindon douze saisies policières et un procès, n'empêche pas l'éditeur de se retrouver simultanément à l'avant-garde de la littérature des années 50, publiant, après Samuel Beckett¹¹, la majorité des écrivains du Nouveau Roman¹². Littérature et politique coexistent donc aux Éditions de Minuit, mais dans des collections différentes. Aussi, lorsque les écrivains associés à la maison d'édition prennent publiquement position sur le conflit algérien, ils ne le montrent pas dans leurs œuvres elles-mêmes à la façon des écrivains engagés, mais plutôt, comme les intellectuels au temps de l'affaire Dreyfus, en joignant leur voix à une « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », connue aussi sous le nom de Manifeste des 121.

9. Benoît Denis, *op. cit.*, p. 280.

10. De 1957 à 1962, la maison d'édition a publié une vingtaine d'ouvrages et de témoignages sur l'Algérie, dont les livres de Germaine Tillion (*L'Algérie en 1957*, 1957), Henri Alleg (*La question*, 1958), Pierre Vidal-Naquet (*L'affaire Audin*, 1958) et le recueil de témoignages *La gangrène* (1959). Pour plus de détails : Anne Simonin, *Le droit de désobéissance. Les Éditions de Minuit en guerre d'Algérie*, Paris, Minuit, 2012, 64 p.

11. *Molloy* et *Malone meurt*, 1951; *En attendant Godot*, 1952; *L'innommable*, 1953.

12. Michel Butor (*Passage de Milan*, 1954; *L'emploi du temps*, 1956; *La modification*, 1957), Marguerite Duras (*Moderato Cantabile*, 1958), Claude Ollier (*La mise en scène*, 1958), Robert Pinget (*Mahu ou le Matériau*, 1956), Alain Robbe-Grillet (*Les*

Le Nouveau Roman soutient que l'écrivain, lorsqu'il écrit, n'a pas à faire la promotion d'une idéologie en particulier. Or il affirme en même temps que la tradition romanesque héritée du XIX^e siècle est le produit de l'idéologie bourgeoise et que la tâche du romancier moderne est de rompre avec cette tradition. Roland Barthes sera sensible à cette ambiguïté qui fait du Nouveau Roman un mouvement de réflexion critique autant que de création esthétique. Parlant de « littérature objective¹³ », puis de « littérature littérale¹⁴ », il accueille dans un premier temps l'œuvre de Robbe-Grillet comme un assainissement, une épuration, une profanation même de l'idée romantique de Littérature. Pour lui, l'auteur des *Gommes* présente un monde entièrement dépourvu de transcendance, d'affects et de significations, entamant ainsi un salutaire « déconditionnement du lecteur par rapport à l'art essentialiste du roman bourgeois¹⁵ ». En dépouillant le genre de ses conventions narratives, psychologiques et métaphysiques, Robbe-Grillet ébranlerait en même temps les codes et les valeurs de la société qui produit, consomme et justifie le roman. Ses descriptions arides, d'une précision quasi géométrique, ont pour effet de nettoyer les choses de tout résidu anthropomorphique déposé par l'humanisme bourgeois. Si l'art romanesque était traditionnellement réfléchi comme une expérience de la profondeur, la révolution de Robbe-Grillet consiste à fonder l'esthétique du roman en surface et à redéfinir ainsi le genre comme exploration du monde objectif, expérience des choses immédiates :

Il enseigne à regarder le monde non plus avec les yeux du confesseur, du médecin ou de Dieu, toutes hypostases significatives du romancier classique, mais avec ceux d'un homme qui marche dans la ville sans d'autre horizon que le spectacle, sans d'autre pouvoir que celui-là même de ses yeux¹⁶.

gommes, 1953; *Le voyeur*, 1955; *La jalousie*, 1957), Nathalie Sarraute (*Tropismes*, 1957) et Claude Simon (*Le vent*, 1957; *L'herbe*, 1958; *La route des Flandres*, 1960).

13. Roland Barthes, « Littérature objective » [1954], *Essais critiques*, op. cit., p. 29-40.

14. Roland Barthes, « Littérature littérale » [1955], op. cit., p. 63-70.

15. Roland Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p. 71.

16. Roland Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p. 40.

Barthes conteste l'existence d'une « école Robbe-Grillet¹⁷ » et finira même par distinguer entre un Robbe-Grillet « chosiste » et un Robbe-Grillet « humaniste¹⁸ ». Le Nouveau Roman correspond en effet à un ensemble hybride de théories et de pratiques esthétiques différentes. Il n'en demeure pas moins que le mouvement trouve son unité et sa raison d'être dans le refus des procédés traditionnels du genre et la volonté d'explorer les voies nouvelles qui ont été ouvertes par les romanciers modernes : Kafka, Joyce, Woolf, etc. Les néo-romanciers rejettent les procédés qui se sont réduits au fil du temps à la pure convention et qui ne renvoient plus désormais qu'à une image figée, stéréotypée, de la réalité : psychologie des caractères, temps linéaire, narrateur omniscient, etc. Puisque le monde est en constante transformation, ils veulent changer aussi les moyens qui sont utilisés pour le représenter. Tel est le constat initial qui justifie le rejet de la forme canonique du roman.

Ce constat est partagé par Perec, qui déplore également que la production romanesque contemporaine soit paralysée par une obéissance servile à la tradition :

Le « Nouveau Roman » entend, à juste titre, combattre ce triomphe de la convention. Ressentant la nouvelle complexité du monde, il refuse que la littérature en soit une expression non complexe et veut rejeter tout ce qui lui apparaît comme autant de barrières à une description « réaliste » de l'homme et du monde. (*LG*, p. 31)

Perec s'entend donc avec le Nouveau Roman pour dénoncer l'académisme, qui fausse la perception que le romancier a de la réalité : « Si le roman est description du monde, que celle-ci soit débarrassée de tous les masques dont nous l'avons affublée, qui nous protègent en nous empêchant de voir, qui sont autant d'ocillères à notre lucidité » (*LG*, p. 32). Or la volonté de forger un nouvel instrument romanesque plus précis et

17. Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » [1958], *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 101-105.

18. Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet? » [1962], *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 198-205.

plus puissant que celui que propose le roman traditionnel est entachée aux yeux de Perec par le culte de l'irrationnel, qui entre en contradiction avec la recherche de la lucidité. Par exemple, le dérèglement de la syntaxe cultivé par certains néo-romanciers, sous prétexte de rendre le foisonnement de la vie, n'aboutit finalement qu'à accentuer l'incohérence du texte : « La disparition des conventions héritées de Stendhal et de Flaubert, d'Hemingway et de Dickens, ne débouche que sur l'apparition de conventions nouvelles. Simplement, au lieu de renvoyer à une réalité sclérosée, elles se réfèrent, fondamentalement, à l'irrationnel » (*LG*, p. 33). Bref, au lieu de démystifier, comme il le prétend, le regard que nous posons sur le monde, le Nouveau Roman confond la complexité du monde avec le désordre de l'écriture, la lucidité et l'illisibilité, le déconditionnement du lecteur et le brouillage du sens.

Le défaut majeur du Nouveau Roman est d'être resté selon Perec au stade négatif de sa démarche, sans parvenir à la vision désaliénée, démystifiée, qu'il prétendait chercher. Le roman n'est plus une entreprise de reconnaissance, d'appropriation, de reconstruction de la réalité, mais seulement une critique, un refus, une déconstruction de l'illusion réaliste. Que cette négativité, cette lacune, ait pu être considérée comme une réussite, une révolution littéraire, cela témoigne, aux yeux de Perec, de la popularité d'un courant de pensée qui associe en un système cohérent, exhaustivement justifié, le nihilisme et le formalisme. En effet, le Nouveau Roman, qui se prétend apolitique, irréductible à l'idéologie, s'inscrit en fait dans un mouvement idéologique plus large, profondément réactionnaire, caractérisé par un déni de l'histoire, une démission face à la société, un « refus du réel » : « sa "lucidité" est une mise entre parenthèses du monde et la réalité qu'il nous donne à voir est une réalité gratuite, coupée de tout lien social, hors de l'histoire, hors du temps même » (*LG*, p. 35).

Par son refus du réel, le Nouveau Roman reflète l'idéologie actuelle de la bourgeoisie. S'il s'oppose au modèle d'écriture romanesque dominant, ce qu'il propose en échange est un nouveau modèle plus conforme à la vision du monde de la classe dominante : « La bourgeoisie actuelle a peur du temps. Elle veut s'aveugler, vivre un présent "aseptisé".

Ce monde clos, hors du temps, de l'histoire, où le seul lien avec les choses est le regard, c'est celui qu'elle exige, celui qui la rassure » (*LG*, p. 42). Perec réactualise ici le propos de Paul Nizan dans *Les chiens de garde*¹⁹, mettant en lumière, à trois décennies de distance, le postulat d'ahistoricité qui caractérise l'idéologie bourgeoise :

Le « Nouveau Roman », c'est l'école des nouveaux chiens de garde. Il accomplit vraiment trop bien ce que la bourgeoisie en attend : figer le monde, le mettre entre parenthèses [...], lui ôter tout ressort, toute possibilité, tout dynamisme. La bourgeoisie actuelle a peur du temps. Elle veut s'aveugler, vivre un présent « aseptisé ». Ce monde clos, hors du temps, de l'histoire, où le seul lien avec les choses est le regard, c'est celui qu'elle exige, celui qui la rassure. (*LG*, p. 41-42)

En somme, la posture révolutionnaire adoptée par le Nouveau Roman repose sur des postulats idéologiques profondément réactionnaires. Feignant d'abolir l'ordre littéraire bourgeois, il offre à la bourgeoisie le type de littérature qui est le plus conforme à ses intérêts politiques actuels. Car la bourgeoisie a cessé depuis longtemps d'adhérer aux valeurs issues de l'humanisme et de la philosophie des Lumières. Se sachant menacée, elle se complaît désormais dans l'angoisse et le masochisme : « critiques et auteurs, éditeurs et lecteurs ont élevé à la hauteur de critères le désespoir, l'absurde, le silence : l'homme dévoré, l'homme démoli, l'homme bafoué, l'homme aveugle, sont les reflets les plus évocateurs d'une bourgeoisie incapable de surmonter ses ultimes contradictions » (*LG*, p. 64).

Par-delà leurs différences respectives, on retrouve en effet chez les écrivains proches du Nouveau Roman une même conception irrationnellement pessimiste des rapports entre l'homme et le monde : chez Beckett, la condition humaine est assimilée à « l'absurde métaphysique, l'avilissement pathologique, la vie végétative, l'idiotie congénitale » (*LG*, p. 40); chez Sarraute, les individus sont « dépourvus de conscience, de savoir, de projet » (*LG*, p. 38); chez Butor, les personnages « se laissent dévorer par le temps et par le paysage sans

19. Paul Nizan, *Les chiens de garde*, Paris, Agone, 2012 [1932], 182 p.

pouvoir réagir » (*ibid.*); chez Robbe-Grillet, l'homme est « mis sur le même plan que les choses : une pure présence, un pur objet, dont on peut seulement décrire l'incompréhensible apparence » (*ibid.*). Dans l'ensemble, les auteurs procèdent donc à « une négation totale, définitive de la conscience, de la volonté, de la liberté. Voici l'homme rabaissé au rang de végétal. La communication devient impossible; la maîtrise du monde, la maîtrise de soi, impensable » (*LG*, p. 37).

Par sa conception pessimiste des rapports entre l'homme et le monde, le Nouveau Roman reflète l'angoisse de l'homme moderne. Or, en voulant faire l'économie de l'analyse de sa situation politique, il noie le malaise contemporain dans un vaste malaise universel, métaphysique, atemporel : « Très concrètement, le "Nouveau Roman" éprouve, à la suite de Kafka et de Joyce, les contradictions inhérentes à la société capitaliste occidentale. Mais éprouver des contradictions est une chose, les justifier en est une autre, que justement nous ne pouvons admettre » (*LG*, p. 39). Coupée de ses racines historiques et sociales, la domination se confond avec l'ordre naturel des choses et il devient impossible pour les individus de prendre conscience des effets déshumanisants du système. S'il reflète les contradictions de la société capitaliste, le Nouveau Roman ne constitue pas une critique de cette société. En effet, ce qui se veut une description objective du monde évacue paradoxalement toute distance critique par rapport à son objet : « [Robbe-Grillet] confond la description du monde "déshumanisé" (l'expression est de Lucien Goldmann) avec la description déshumanisée du monde, un peu comme s'il confondait une description de l'ennui avec une description ennuyeuse » (*LG*, p. 57). En somme, en imposant comme une vérité première l'idée selon laquelle l'homme étant ce qu'il est, les choses étant ce qu'elles sont, toute tentative de changement est condamnée à l'échec, le Nouveau Roman disait déjà, bien avant Margaret Thatcher : « There is no alternative ».

Pour un nouveau réalisme

Dans son premier article, Perec reproche au Nouveau Roman d'être resté au stade de la négation. Dans le second, il cherche à élaborer les bases d'une description nouvelle de la réalité. Il n'est pas question en

effet pour Perec de revenir au réalisme traditionnel, mais de formuler les revendications et les exigences d'un nouveau réalisme qui intégrerait la critique de l'illusion réaliste formulée par le Nouveau Roman. Il tente en somme d'accomplir un renversement dialectique, en cherchant à éviter le double écueil du faux humanisme et du refus du réel.

La position de Perec se construit donc à partir d'une plateforme commune de revendications. Elle entre en désaccord avec le Nouveau Roman seulement sur la question des moyens qui sont mis en œuvre. En effet, le désir de concilier l'invention formelle et l'intention réaliste est revendiqué par les néo-romanciers eux-mêmes. Nous verrons toutefois qu'à ce sujet ils divergent d'opinion entre eux.

Dans « Le roman comme recherche » (1955), Butor rappelle que le phénomène du récit dépasse le cadre de la littérature proprement dite et qu'il représente en fait « l'un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité²⁰ ». Autrement dit, la connaissance que nous avons de la réalité n'est pas seulement composée de ce que nous pouvons expérimenter par nous-mêmes, mais aussi des histoires qu'on nous raconte. Nous sommes en permanence exposés à une foule de récits qui nous relie à différents secteurs de la réalité. Or il existe une différence essentielle aux yeux de Butor. Certains récits sont factuels, et donc vérifiables en principe, d'autres sont fictionnels, en ce sens qu'il serait vain de chercher à les confirmer dans la réalité. Dans la mesure où il nous présente des événements semblables aux événements quotidiens, la spécificité du roman est de produire des fictions qui ont l'apparence de la vérité : « C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit²¹ ».

Pour Butor, la recherche de nouvelles manières de raconter est nécessaire afin de pouvoir intégrer les données nouvelles de la réalité :

20. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992 [1960, 1964], p. 7.

21. *Ibid.*, p. 9.

Il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus. Il en résulte un perpétuel malaise; il nous est impossible d'ordonner, dans notre conscience, toutes les informations qui l'assaillent, parce que nous manquons des outils adéquats²².

Le roman traditionnel, parce qu'il se contente de reproduire les manières éprouvées de raconter une histoire, empêche le lecteur de prendre conscience des transformations de la réalité; il camoufle ou tait le réel plus qu'il ne permet de le révéler. Il contribue ainsi à accentuer le malaise qui est issu de la disproportion croissante entre le monde dans lequel nous vivons et les moyens que nous continuons d'utiliser pour le représenter. Du point de vue de Butor, le réalisme et le formalisme dans le roman n'ont donc rien de contradictoire : « L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l' imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé²³ ».

La position de Butor au sujet des rapports entre le roman et la réalité peut être rapprochée de celle de Sarraute. Dans « Ce que voient les oiseaux » (1956), celle-ci donne de l'auteur réaliste la définition suivante :

Un auteur qui s'attache [...] à saisir, en s'efforçant de tricher le moins possible et de ne rien rogner ni aplatir pour venir à bout des contradictions et des complexités, à scruter, avec toute la sincérité dont il est capable, aussi loin que le lui permet l'acuité de son regard, ce qui lui apparaît comme étant la réalité²⁴.

Pour parvenir à mettre au jour sa perception de la réalité, l'écrivain doit selon Sarraute « débarrasser ce qu'il observe de toute la gangue des

22. *Ibid.*, p. 10.

23. *Ibid.*, p. 11.

24. *Ibid.*, p. 167.

idées préconçues, des images toutes faites qui l’enveloppent, de toute cette réalité de surface que tout le monde perçoit²⁵ ». Les méthodes éprouvées ne lui servent donc à rien; il doit en inventer de nouvelles qui lui permettront d’« atteindre quelque chose d’encore inconnu qu’il lui semble être le premier à voir²⁶ ». Autrement dit, le progrès du réalisme passe ici encore par le refus de la forme canonique du roman. Or là où Butor parlait du monde dans lequel nous vivons, Sarraute parle de ce qui apparaît à l’artiste comme étant la réalité. Le réalisme de Butor est tendu vers l’extérieur, vers le monde social, celui de Sarraute est tourné vers l’intérieur, vers le monde de l’individu.

Contrairement à Butor, Sarraute réintroduit une opposition entre réalisme et formalisme, mais elle le fait afin de retourner l’accusation de formalisme contre les romanciers qui se rangent du côté de la tradition : « c’est bien à eux que convient ce nom de formalistes, quoi qu’ils ne l’emploient, le plus souvent qu’avec dérision pour l’appliquer aux écrivains de l’autre camp, se réservant, si étrange que puisse paraître une pareille inconscience, celui de “réalistes”²⁷ ». Le formalisme désigne ici une attitude négligente à l’égard de la forme, et non pas, comme le pense la critique en général, une valorisation excessive de la forme au détriment du contenu. Cette position est reprise par Robbe-Grillet dans « Sur quelques notions périmées » (1957) :

Pris dans son sens péjoratif, [le formalisme] ne devrait s’appliquer — comme l’a fait remarquer Nathalie Sarraute — qu’aux romanciers trop soucieux de leur « contenu », qui, pour mieux le faire entendre, s’éloignent volontairement de toute recherche d’écriture risquant de déplaire ou de surprendre : ceux qui, précisément, adoptent une forme — un moule — qui a fait ses preuves, mais qui a perdu toute sa force, toute vie²⁸.

25. *Ibid.*, p. 167.

26. *Ibid.*, p. 167.

27. Nathalie Sarraute, *L’ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987 [1956], p. 171.

28. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2013 [1963], p. 52-53.

L'opposition entre réalisme et formalisme correspond en somme à des attitudes différentes de l'écrivain vis-à-vis de son objet. Ou bien l'écrivain se tourne vers la tradition et, dans ce cas, ce qui l'occupe n'est pas la description de la réalité, mais l'imitation de modèles d'écriture que d'autres ont forgés avant lui pour rendre compte de la vision du monde qu'ils portaient en eux; ou bien il se fie à sa propre vision, et tous ses efforts portent alors sur l'invention d'une forme nouvelle, permettant de révéler une parcelle de réalité qui était demeurée informulée avant lui. Or, si pour Sarraute la recherche formelle s'inscrit toujours dans le cadre d'un projet réaliste, bien qu'il s'agisse chez elle d'un réalisme subjectif, Robbe-Grillet rejette d'emblée un tel projet. Il ne considère pas l'invention formelle comme la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé, mais accorde au contraire une autonomie complète à la recherche de nouvelles formes artistiques.

Aux yeux de Robbe-Grillet, l'œuvre d'art trouve en elle-même sa propre finalité. Elle doit répondre à une nécessité intérieure, au lieu de chercher sa légitimation dans des considérations qui sont extérieures à l'art : « C'est là la difficulté — on serait tenté d'écrire l'impossibilité — de la création : l'œuvre doit s'imposer comme nécessaire, mais nécessaire pour rien; son architecture est sans emploi; sa force est une force inutile²⁹ ». L'art ne doit donc obéir à aucune servitude. Sa seule condition d'existence est la liberté. Ainsi, vouloir compromettre l'œuvre avec les exigences de la réalité équivaut pour Robbe-Grillet à nier la réalité même de l'art : « l'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante : elle est, elle n'a pas besoin de justification³⁰ ».

Cette conception autarcique de l'œuvre d'art est précisément ce à quoi s'oppose Perec : « Ce que nous appelons œuvre d'art, ce n'est justement pas cette création sans racines qu'est l'œuvre esthétiste, c'est, au contraire, l'expression la plus totale des réalités concrètes » (LG, p. 51). Pour lui, la fonction de l'œuvre d'art est d'ordonner le monde, de faire apparaître sa cohérence, « au-delà de son anarchie

29. *Ibid.*, p. 52.

30. *Ibid.*, p. 49.

quotidienne, en intégrant et en dépassant les contingences qui en forment la trame immédiate » (*ibid.*). Affirmer que la littérature n'a pas besoin de justification, qu'elle est une architecture sans emploi, une force inutile, est le reflet d'une attitude mystifiée, qui place l'œuvre littéraire sur un piédestal à l'écart du monde réel :

La littérature n'est pas une activité séparée de la vie. Nous vivons dans un monde de parole, de langage, de récit. L'écriture n'est pas l'exclusif apanage de celui qui, chaque soir, distrait au siècle une petite heure d'immortalité consciencieuse et façonne avec amour, dans le silence de son cabinet, ce que d'autres proclameront plus tard, sans rire, « l'honneur et la probité de nos lettres ». La littérature est, indissolublement, liée à la vie, le prolongement nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable. Toute expérience ouvre à la littérature et toute littérature à l'expérience. (*LG*, p. 88-89).

Comme Butor, Perec croit que les récits forment la trame de notre conscience et de notre sensibilité au monde extérieur. L'expérience littéraire, que ce soit par le biais de la création ou par celui de la lecture, est une expérience transitive, engagée dans le monde, accrochée à la vie. Le mérite du Nouveau Roman est d'avoir reconnu que la littérature engagée, faute de tenir suffisamment compte des enjeux liés à la recherche formelle, se condamnait à rester au stade des bons sentiments. Son erreur — à vrai dire celle de Robbe-Grillet, même si la radicalisation est inhérente au mouvement — a été de vouloir passer d'un monde mal déchiffré à un monde indéchiffrable :

Ce décrassage de notre sensibilité, qu'en tant que tel nous pourrions admettre, dans la mesure où trop de signes, trop d'images, dépourvus aujourd'hui de tout contenu, continuent d'encombrer notre vision du monde, s'accompagne chez Robbe-Grillet d'un tour de passe-passe qui laisse apparaître les véritables fondements de sa tentative : je vous décris la surface des choses — dit-il en substance — car (ou donc) on ne peut connaître que la surface des choses, et elle seulement. Le monde n'est que ce que l'on voit. Il n'a pas de profondeur. Il est impénétrable. Si je lui enlève les significations qu'on lui a surajoutées, c'est que, finalement, on ne peut lui en

donner aucune. Car le monde ne signifie rien : « Il est, tout simplement. » (*LG*, p. 34)

Rien a priori n'est plus éloigné de l'idée de révolution, nous l'avons dit, que cette vision du monde anhistorique : « Ce monde impénétrable, indéchiffrable (parce qu'il n'y a rien à déchiffrer), il est évident qu'on ne peut ni le changer, ni le transformer. "Les choses étant ce qu'elles sont", on ne peut rien sur elles » (*LG*, p. 34-35). Cet ultime pas théorique fait basculer le matérialisme objectif de Robbe-Grillet dans l'idéalisme métaphysique : « C'est, en somme, un monde non dialectique, une conception schizophrénique de la réalité, fondée sur une dichotomie fondamentale entre l'homme et les choses, sur lesquelles il n'a aucune prise » (*LG*, p. 35-36).

Or le monde n'est pas séparé de l'histoire, pas plus que la littérature n'existe de toute éternité. Il n'est nul éternel, nul insurmontable, nul inaccessible :

Il n'est d'époque, il n'est de conditions, il n'est de crises dont on puisse prendre conscience; il n'est d'anarchie que l'on puisse ordonner ; il n'est de situation que l'on puisse maîtriser; il n'est de phénomènes que la raison et le langage, la sensibilité et la rationalité ne puissent conquérir (*LG*, p. 64-65).

Montrer le monde tel qu'il est, c'est au contraire le montrer dans son devenir, en révéler les tenants et les aboutissants. Le réalisme pour Perec consiste d'abord à ne pas rejeter d'emblée la perspective historique, seul moyen de parvenir à la compréhension de notre temps, d'en éclairer les contradictions et de prendre conscience du caractère contingent de ce qui nous apparaît comme étant la réalité. C'est à cette condition seulement que la littérature est susceptible d'entretenir un rapport fécond avec l'idée de révolution :

Moyen de connaissance, moyen de prise de possession du monde, la littérature devient ainsi l'une des armes les plus adéquates pour lutter contre les mythes que secrète notre société, permettant de poser les problèmes, d'élucider les contradictions, de rendre évidente et nécessaire la transformation radicale de notre monde (*LG*, p. 52).

Le réalisme critique que défend Perec ne correspond pas à une école ou à une tradition, mais à la volonté de maîtriser le réel, de comprendre le fonctionnement de la société. Il exige de la part de l'écrivain « une remise en cause fondamentale et continue de sa sensibilité, de son langage, de ses moyens d'expression » (*LG*, p. 85). C'est dans cette perspective que s'éclairent alors les rapports entre la littérature et la politique. Écrire devient un acte de résistance qui permet à l'homme de prendre conscience de sa situation et éventuellement de la transformer. Pour Perec, l'idée de littérature révolutionnaire s'identifie totalement à celle de réalisme : « Toute littérature réaliste est révolutionnaire, toute littérature révolutionnaire est réaliste » (*LG*, p. 52).

La crise du langage et la vérité de la littérature

La nécessité de la recherche formelle en littérature découle de l'impossibilité d'utiliser le langage comme par le passé. Le troisième article de Perec vise à montrer que le sentiment d'une crise du langage est ce qui définit la condition de la littérature moderne : « [Cette crise] surgit lorsque la tradition, la routine, l'habitude chassent petit à petit la spontanéité, l'authenticité, la naïveté, la fraîcheur, qui font tout le prix de l'expression d'un sentiment » (*LG*, p. 75). On reconnaît ici le concept de Terreur issu des *Fleurs de Tarbes*³¹ de Jean Paulhan :

La crise du langage ne connaît pas de bornes : c'est un cancer, c'est une Terreur. Elle disloque les mots, les trahit, les ridiculise. Elle dissout les paragraphes entiers. Elle épuise les sentiments, les techniques, les genres. Il devient fâcheux que le théâtre soit si théâtral, le roman si romanesque, et la poésie si poétique. Pour un peu, l'on en viendrait à reprocher à une statue d'être équestre. Bref, la convention étouffe la création et la rend impossible. (*LG*, p. 76)

La crise du langage est un mal irréparable, une maladie dégénérative de l'expression, un cancer des mots. Le soupçon qui pèse sur la littérature en est le premier symptôme. L'écrivain se méfie de son

31. Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 [1941] 342 p.

métier. La littérature veut faire oublier qu'elle est littérature. Or, privé de sa confiance dans le langage, l'homme est aussi privé de la possibilité de comprendre le monde dans lequel il vit. Il s'enlise peu à peu dans le désespoir, l'angoisse, le nihilisme. Le refus du réel est le symptôme d'une complication de la maladie :

La littérature a perdu son pouvoir; elle cherche dans le monde les signes de sa défaite : l'angoisse suinte des murs nus, des landes, des corridors, des palaces pétrifiés, des souvenirs impossibles, des regards vides. Le monde est figé, mis entre parenthèses (*LG*, p. 112).

La crise du langage apparaît aux yeux de Perec comme le produit d'une société qui court à sa perte et qui cherche à entraîner l'homme dans sa chute. La fonction du réalisme critique est de démasquer cette société et de lutter contre les chimères qu'elle secrète. Pour Perec, la tâche essentielle de l'écrivain est de surmonter la crise du langage en l'inscrivant dans une perspective historique. Il s'oppose ainsi à ceux qui veulent faire de la littérature une activité sans rapport avec le monde, une recherche de l'absolu qui échapperait au mouvement de l'histoire.

Cette mise en perspective permet à Perec de renouer avec le projet de la littérature engagée — « Si les mots sont malades, c'est à nous de les guérir³² », écrivait Sartre —, sans reconduire toutefois l'antinomie sartrienne entre l'engagement et l'esthétisme. En effet, cette antinomie aboutit à une aporie insoluble. Les deux grandes tendances qui ont marqué l'évolution du roman français depuis la Libération, le roman engagé et le Nouveau Roman, ont mené toutes deux à une impasse : « L'opposition entre engagement et esthétisme, même si elle est un fait de notre littérature, reste stérile. Elle est un va-et-vient entre un échec et une faillite » (*LG*, p. 68).

Le reflux de l'engagement qui caractérise le tournant des années 60 constitue aux yeux de Perec une régression à la doctrine de l'art pour l'art, que Sartre avait dénoncée comme une volonté de se mettre

32. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 281.

« hors du coup », une tentation d'irresponsabilité dictée par la mauvaise conscience de l'artiste bourgeois. Le paradoxe est ici que cette réaction à la théorie sartrienne de l'engagement ne fait que confirmer les catégories fondamentales de la pensée sartrienne. L'anti-sartrisme du Nouveau Roman est un sartrisme à l'envers, une inversion de la hiérarchie sartrienne entre l'engagement et l'esthétisme : « Parce que, dans la perspective sartrienne, la notion d'engagement épuise celle de littérature, le seul fait de refuser l'engagement conditionne toute la littérature » (*LG*, p. 69-70).

La production littéraire française depuis la Libération apparaît ainsi comme un champ de ruines : l'engagement ou l'esthétisme, la politique ou l'art, l'efficacité ou la beauté, l'écrivain est invité à faire un choix. Or les positions antinomiques qui structurent ce débat n'épuisent pas la notion de littérature :

Il n'est ni évident ni nécessaire que la réaction à l'engagement s'appelle esthétisme. C'est seulement à l'intérieur du cadre de pensée qui nous est offert par l'engagement que cette relation s'avère fondée. C'est unilatéralement que l'engagement s'oppose à l'esthétisme; que le non-engagement s'identifie à l'art pour l'art. (*LG*, p. 69)

Le seul moyen de se sortir de cette impasse est d'en refuser la formulation et de « rechercher un cadre d'interprétation d'où engagement et non-engagement apparaissent non plus comme les deux pôles de la littérature, mais comme deux aspects, limités, secondaires, intégrés à une même conception de l'écriture » (*LG*, p. 74-75). Ce cadre d'interprétation, qui devrait permettre d'expliquer à la fois l'échec du roman sartrien et celui du Nouveau Roman, est offert par la notion de crise du langage.

Si la méfiance exacerbée à l'égard du langage aboutit, dans le cas du Nouveau Roman, à un refus du réel, l'échec du roman sartrien s'explique quant à lui par un excès de confiance. La théorie sartrienne supposait un langage transparent, une communication directe entre l'auteur et le lecteur qui ne tenait pas suffisamment compte de la spécificité du

médium romanesque. Pour cette raison, le roman sartrien fut un échec : « Son ambition était peut-être la même que celle du théâtre brechtien. Mais Brecht prit toujours soin de rappeler le théâtre. Ce qui aurait pu être, aurait dû être le roman de notre temps, ne vit jamais le jour » (*LG*, p. 84).

La volonté d'affranchir le roman de son cadre esthétique et d'en faire une continuation de la politique était une utopie de la Libération. À l'inverse, le désir de lui accorder une autonomie absolue en en faisant une activité sans rapport avec le réel procède d'une attitude réactionnaire. Pour Perec, la grande littérature est celle qui parvient à éclairer la réalité et offre une vision du monde cohérente et nouvelle. Mais cette fonction ne peut être accomplie sans distanciation, sans construction d'une médiation. Le réalisme n'a rien à voir avec la brutale restitution du réel.

Il s'agit en somme de concilier l'exigence de la création artistique et la volonté de comprendre le monde qui nous entoure. Cette conciliation trouve une illustration éloquente chez un rescapé des camps nazis, Robert Antelme, qui a éprouvé lui aussi la crise du langage et est parvenu cependant à la surmonter. En faisant du témoignage d'un rescapé des camps nazis le modèle exemplaire de la littérature à venir, Perec révèle les effets tardifs, mais d'autant plus puissants, de la question des camps au sein des politiques de la littérature du XX^e siècle.

D'emblée, la crise du langage apparaît pour Perec comme une conséquence directe de l'Histoire avec sa grande hache : « Au-delà de la Seconde Guerre mondiale, l'effondrement de l'humanisme occidental provoqua une désagrégation totale des valeurs sur lesquelles reposait, de plus en plus fragilement d'ailleurs, la culture européenne » (*LG*, p. 27). La montée en puissance du nazisme ne constitue pas une parenthèse de l'histoire qui se serait définitivement refermée avec la fin de la guerre, mais le catalyseur d'un processus de désagrégation des valeurs issues de la culture humaniste et de la philosophie des Lumières. Le monde concentrationnaire apparaît à cet égard comme l'aboutissement de la catastrophe amorcée lors de la Première Guerre mondiale.

Dans la période de l'après-guerre, *L'espèce humaine*³³ est sans doute le livre qui, avec *Si c'est un homme* de Primo Levi, publié la même année, en 1947, a su le mieux tirer les conséquences de l'expérience concentrationnaire pour la pensée anthropologique. Analysant les camps comme une entreprise radicale de déshumanisation, ces témoignages montrent que l'homme, après la Seconde Guerre mondiale, ne peut plus être pensé par les moyens idéologiques classiques. D'une part, ce que l'imagination des poètes ou des théologiens avait représenté pendant des millénaires comme un mal surnaturel, diabolique, apparaît désormais comme une possibilité à la portée de l'homme : l'enfer s'incarne dans l'histoire, devient le résultat d'une politique. D'autre part, les attributs positifs qui permettent de distinguer l'homme des autres animaux n'apparaissent plus que comme des signes trompeurs. Au camp, les seuls qui ont pu conserver leur apparence humaine étaient ceux qui avaient renoncé à leurs valeurs morales. On peut ainsi parler d'une crise de l'humanisme dans la mesure où les traits distinctifs de la forme humaine n'appartiennent plus à la culture, mais participent plutôt à la barbarie.

Antelme ne s'arrête toutefois pas à ce premier moment de son témoignage, celui où le déporté se voit retirer chacune des propriétés qui le définissent comme un être humain. Il expose du reste avec une égale clarté les mécanismes de l'oppression et de la résistance à l'oppression, évitant d'aborder l'expérience concentrationnaire comme un phénomène monstrueux, incompréhensible ou indicible. En plaçant au centre de son récit le concept d'espèce humaine, Antelme parvient à formuler ce qu'on pourrait appeler un humanisme critique. En effet, si l'apparence humaine est devenue dans les camps l'apanage des bourreaux, l'affirmation de l'appartenance commune à une même espèce permet de redéfinir l'homme non plus d'après l'exaltation de certains de ses attributs, mais à partir des limites qui furent rencontrées par le projet nazi de domination absolue. L'homme chez Antelme apparaît comme ce qui, sans cesse nié, est encore là.

33. Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1ère éd. 1947, 2e éd. 1957], 321 p.

Cette démarche conduisant de l'humanisme naïf à l'humanisme critique trouve écho dans la stratégie d'écriture d'Antelme. L'impossibilité de parvenir à une saisie réelle de son expérience par les moyens idéologiques classiques pousse en effet l'auteur à inventer une forme spécifique de récit qui fait la synthèse entre le témoignage et la littérature. Antelme témoigne à cet égard d'une crise du langage qui fut vécue par les déportés comme une véritable hémorragie d'expression, à la fois désir irréprensible de parler et impossibilité de construire un discours intelligible :

À peine commençons-nous à raconter que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait à nous paraître inimaginable. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair, désormais, que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose³⁴.

Ce qui peut sembler être une contradiction correspond en fait au dépassement d'une limite : « Il s'agissait, commente Perec, de faire comprendre ce que l'on ne pouvait pas comprendre; il s'agissait d'exprimer ce qui était inexprimable » (*LG*, p. 91). Il ne s'agit pas pour Antelme de présenter l'expérience concentrationnaire comme inimaginable ou indicible, mais de construire, en s'appuyant sur l'imagination créatrice autant que sur le souvenir de son expérience, un récit qui permet de briser l'indicible et d'en dire quelque chose. Il s'agit en somme de forger de nouveaux moyens de compréhension, non de renoncer au projet de comprendre.

Cette volonté de parler et d'être entendu débouche ici sur une « confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature » (*LG*, p. 114). Plutôt que de tendre vers le silence, le témoignage d'Antelme repousse les limites du langage. Il s'oppose

34. *Ibid.*, p. 9.

ainsi aux tendances pessimistes qui prédominent dans la littérature moderne :

L'écriture, aujourd'hui, semble croire, de plus en plus, que sa fin véritable est de masquer, non de dévoiler. On nous invite, partout et toujours, à ressentir le mystère, l'inexplicable. L'inexprimable est une valeur. L'indicible est un dogme. Les gestes quotidiens, à peine sont-ils décrits, qu'ils deviennent des mensonges. Les mots sont des traîtres. On nous invite à lire entre les lignes cette inaccessible fin vers laquelle tout écrivain authentique se doit de tendre : le silence (*LG*, p. 111-112).

La lecture que propose Perec de l'œuvre d'Antelme apparaît en somme diamétralement opposée à celle qui est développée par Blanchot à peu près à la même époque³⁵. Tandis que Blanchot construit toute sa lecture autour du concept d'indicible, Perec voit dans l'écriture d'Antelme le triomphe de la conscience sur un univers dont la finalité était de l'annihiler. Cet univers n'a en soi rien d'imaginaire, mais il ne prend un sens pour nous que dans la mesure où l'auteur parvient à nous le rendre imaginable.

Perec est l'un des premiers à reconnaître à Antelme un statut d'écrivain authentique, à intégrer au corpus littéraire l'œuvre d'un déporté. Il est parvenu en effet à problématiser l'écriture testimoniale en l'inscrivant dans le cadre d'une pensée de la littérature, alors même que ces deux domaines étaient à son époque, et l'ont été encore pour plusieurs décennies après lui, opposés de manière dichotomique par la critique :

L'on ne voit, le plus souvent, dans la littérature concentrationnaire, que des témoignages utiles, ou même nécessaires, des documents précieux, certes, indispensables et bouleversants, sur ce que fut l'époque, son « ambiance » :

35. Pour une comparaison des lectures de *L'espèce humaine* par Blanchot et Perec, voir Yannick Malgouzo, « Comment s'approprier l'indicible concentrationnaire? Blanchot et Perec face à *L'espèce humaine* de Robert Antelme », *Interférences littéraires*, n° 4, mai 2010, <http://www.interferenceslitteraires.be/node/79> (11 janvier 2014).

la Guerre, la Libération, le « tournant de notre civilisation ». Mais il est clair que l'on distingue soigneusement ces livres de la « vraie » littérature. À tel point que l'on ne sait plus très bien si le fondement de cette attitude est que l'on a trop de respect (ou de mauvaise conscience) vis-à-vis du phénomène concentrationnaire, au point de penser que la littérature ne pourra jamais en donner qu'une expression inauthentique et impuissante, ou si l'on pense que l'expérience d'un déporté est incapable, en elle-même, de donner naissance à une œuvre d'art. L'on ne sait pas très bien si c'est la littérature que l'on méprise, au nom des camps de concentration, ou les camps de concentration, au nom de la littérature. (LG, p. 88)

En brisant l'image inopérante que le public se fait de la réalité concentrationnaire, *L'espèce humaine* est parvenue à surmonter la crise du langage et à dépasser l'évidence de l'horreur afin d'atteindre l'essence même du phénomène des camps. En somme, Antelme représente pour Perec l'écrivain qui a su le mieux résoudre les apories de l'engagement en offrant l'exemple le plus accompli, dans l'après-guerre, d'une littérature qui réalise pleinement le projet d'écrire et de penser le temps présent :

La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres. Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu enfin, *L'espèce humaine* définit la vérité du monde et la vérité de la littérature (LG, p. 114).