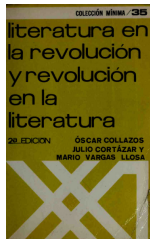


Littérature dans la révolution et révolution dans la littérature

Literature in the revolution and revolution in literature

Oscar Collazos, Julio Cortázar Mario Vargas Llosa et Camille Joubert



Oscar Collazos, Julio Cortázar, & Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y/o revolución en la literatura*, México : Casa de las Américas, coll. « Mínima », 1971, 124 p., OCLC 1024451308.

Pour citer cet article

Oscar Collazos, Julio Cortázar Mario Vargas Llosa et Camille Joubert, « Littérature dans la révolution et révolution dans la littérature », Acta fabula, vol. 27, n° 3, S'engager depuis les failles, Mars 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document20857.php>, article mis en ligne le 01 Mars 2026, consulté le 22 Avril 2026, DOI : 10.58282/acta.20857

Oscar Collazos, Julio Cortázar Mario Vargas Llosa et Camille Joubert, « Littérature dans la révolution et révolution dans la littérature »

Résumé - La présente traduction propose une exploration fragmentaire de la correspondance publique *Literatura en la revolución y/o revolución en la literatura* (1971), réunissant Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa et Óscar Collazos, figures majeures du Boom latino-américain. Dans un contexte où la notion d'« intellectuel engagé » suscite de vifs débats, Óscar Collazos met en cause les écrivains exilés, tandis que Julio Cortázar et Mario Vargas Llosa défendent une autonomie de la création littéraire. Ces « disputes de plume » questionnent ainsi la fonction sociale de la littérature et son utilité politique.

Mots-clés - engagement, littérature engagée, politique, posture de l'écrivain

Oscar Collazos, Julio Cortázar Mario Vargas Llosa et Camille Joubert, « Literature in the revolution and revolution in literature »

Summary - This translation offers a fragmentary exploration of the public correspondence *Literature in the revolution and revolution in literature*, bringing together Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, and Óscar Collazos, major figures of the Latin American Boom. In a context marked by intense debates around the notion of the "committed intellectual", Óscar Collazos challenges the position of exiled writers, while Julio Cortázar and Mario Vargas Llosa defend the autonomy of literary creation. These polemics thus interrogate the social function of literature and its political utility.

Keywords - commitment, committed literature, politics, writer's stance

Littérature dans la révolution et révolution dans la littérature

Literature in the revolution and revolution in literature

Oscar Collazos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa et Camille Joubert

[Lire en VO](#)

Dans le contexte tendu de la guerre froide, où les clivages idéologiques s'exacerbent à travers le monde, l'Amérique latine devient un terrain d'affrontement symbolique autant que politique. L'arrivée de Fidel Castro au pouvoir à Cuba (1959) et la figure révolutionnaire d'Ernesto Che Guevara participent à forger un imaginaire militant dans lequel l'écrivain est appelé à jouer un rôle actif. Simultanément, le Boom latino-américain — phénomène éditorial international valorisant la prose romanesque du continent, souvent à travers des relais européens comme Paris — confère une visibilité inédite aux écrivains de la région, mais pose aussi la question de leur inscription dans les circuits du marché littéraire occidental.

C'est dans cette conjoncture que se cristallisent des débats sur la fonction de l'écriture et la responsabilité politique de l'écrivain. En 1969, Óscar Collazos, alors directeur du Centre de recherches littéraires de la Casa de las Américas à La Havane, déclenche une polémique retentissante dans les colonnes du journal Marcha. Il y critique frontalement certains auteurs du boom, notamment Julio Cortázar et Mario Vargas Llosa, qu'il accuse de dilution de l'engagement révolutionnaire au profit d'un succès international suspect. Pour Óscar Collazos, la littérature ne saurait être dissociée de son ancrage social et politique.

Face à ces attaques, Julio Cortázar répond dès décembre 1969 en défendant une autre conception de l'engagement : celle d'une liberté créative où la révolution peut aussi résider dans les formes, et où l'écrivain garde une nécessaire distance critique avec la réalité. En avril 1970, Mario Vargas Llosa renchérit : pour lui, la posture critique de l'écrivain implique aussi le droit à l'opposition, y compris vis-à-vis des régimes socialistes. En mai 1972, une nouvelle salve vient relancer le débat après la réponse de Mario Vargas.

Ce qui semble être une querelle esthétique est en réalité profondément politique. Sous le débat sur l'écriture se joue une confrontation idéologique sur les voies du socialisme en

Amérique latine et sur la marge de liberté laissée à l'intellectuel. L'épisode met en lumière l'imbrication des sphères littéraire et politique : la littérature devient ici le prolongement — ou le reflet critique — des tensions géopolitiques de l'époque¹. La traduction ci-contre présente des extraits des réflexions de chacun des auteurs.

Óscar Collazos : La croisée du langage

On peut raisonnablement avancer l'idée suivante : la quête de la création romanesque latino-américaine et les étapes de formation des littératures nationales ouvrent davantage de perspectives dans les imperfections de certaines œuvres qui cherchent à affronter la réalité avec un regard neuf, à la dés-intimiser² afin d'accompagner une période historique en pleine mutation. Ce type de propositions se révèlent plus fécondes que celles cherchant à atteindre un point culminant dans une explosion apocalyptique du langage ou de l'instrument verbal qui s'épuise faute de relation avec la réalité qui le produit. Les perspectives d'une création romanesque latinoaméricaine plus cohérente et complète s'affirment davantage dans la présente correspondance : cette confrontation d'idées que Vargas Llosa refuse sur le plan intellectuel, que Carlos Fuentes dénonce ou que Julio Cortázar rhétorise. Un roman tel que *Ceux de la Cavalerie* de David Viñas³ ouvre des possibles plus vastes (et prend le risque de ne formuler qu'une hypothèse) que ceux déjà offerts par certaines tendances intellectualisantes, faussement rituelles, représentées par certains jeux mécaniques, purs exercices littéraires, comme *62 : maquettes à monter*⁴ ou *Peau Neuve*⁵.

Toute œuvre d'art nous renvoie, partiellement ou totalement, à la réalité que l'auteur nous propose. Et par réalité, j'entends un monde qui peut aller du plus concrètement spécifique à l'absolument mythique. L'attitude critique doit s'inscrire

¹ Pour une analyse plus détaillée du contexte et des enjeux de cette correspondance, se référer au compte-rendu de Giudicelli Christian, « La question de l'écriture et l'écriture en question », *América : Cahiers du CRICCAL*, no 21, 1998, p. 387-395 ; disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1404.

² N.d.T. : L'auteur emploie le terme « des-intimizar » comme un néologisme à la fois lexical et conceptuel, construit sur verbe inexistant en espagnol courant (le verbe attendu serait « intimar » donc « des-intimar »). Ce choix désigne l'idée d'un processus de sortie de l'intime, entendu comme dépassement de la sphère strictement privée ou individuelle. Le maintien du néologisme en français vise à restituer cette tension entre invention formelle et exigence critique.

³ N.d.T. : De son titre original *Los hombres de a caballo* (1968), le roman propose une dénonciation nuancée du rôle de l'armée argentine, perçue comme vectrice d'oppression au service des élites économiques. À travers une écriture formellement exigeante et une esthétique d'inspiration faulknérienne, Viñas interroge la mémoire nationale par la critique des castes militaires et de la bourgeoisie provinciale.

⁴ N.d.T. : Le roman de Julio Cortázar, *62 : modelo para armar* (1968), reprend une approche innovante déjà proposée par l'écrivain dans son roman *Rayuela [Marelle]* (1963). Il rompt avec la linéarité du récit en développant une œuvre fragmentaire dans laquelle les segments narratifs sont assemblés aléatoirement. En renouvellement de la sorte l'organisation du récit, l'auteur remet en question les notions de représentation de la temporalité et de la narration.

⁵ N.d.T. : Dans le roman *Cambio de piel* (1967), Carlos Fuentes entremêle polyphonie, temporalités disloquées et récits enchâssés pour offrir une lecture critique de la complexité de l'histoire et de l'identité mexicaine.

dans l'orbite de cette réalité proposée. Et c'est dans la correspondance entre cette réalité et les solutions artistiques que se situent la vraisemblance, la crédibilité, voire l'intelligibilité d'une œuvre. C'est à partir d'un ton initial, d'une sorte de « sésame » que l'écrivain introduit le lecteur dans le type de réalité qu'il nous propose par l'instrument verbal. [...]

À partir du moment précis où cette « mythologie personnelle et secrète » de l'écrivain Carlos Fuentes perd ses capacités de transfert, la littérature perd également sa signification. Il n'y a plus de communication possible, plus de liens entre la réalité personnelle de l'auteur et l'expérience collective du lecteur. À ce moment-là, l'écrivain se retrouve dans l'état de solitude le plus pur, dramatique et impuissant. En d'autres termes : c'est l'heure du déracinement absolu. Cela dit, cette brève approche repose sur d'autres raisons : nous sommes une génération qui, à tort ou à raison, se sent redevable d'une ouverture littéraire, d'un appel à la conscience professionnelle et aux sources d'un continent en pleine mobilité sociale, en plein état de crise et de décomposition. Pour la première fois, une génération d'écrivains s'engage sur une voie libre, au sein d'un ensemble d'œuvres et d'auteurs qui, dépassant les limites du schématisme, posent les bases d'une littérature continentale. Nous devons aux générations qui nous ont précédés d'une ou deux décennies, l'expression manifeste d'un continent et les motivations extralittéraires de la littérature actuelle. À partir de Borges nous comprenons la multiplicité de cette expression aussi bien que celle de la réalité et des potentialités de la culture, en tant qu'entité susceptible d'être intégrée dans l'œuvre littéraire.

Mais aujourd'hui, précisément, alors que les différences abyssales d'une société divisée par des extrêmes se révèlent sur le plan sociologique, la coexistence honteuse de deux réalités (d'une part l'ostentation de la société industrielle émergente et d'autre part l'existence contradictoire de ce que Lewis nomme la « culture de la pauvreté⁶ »), serait-il alors cohérent de réclamer une « urbanisation » arbitraire de notre littérature, un degré de sophistication culturel, tel qu'il tournerait le dos à cette autre réalité, cet autre monde, pour nous confiner dans l'artificialité d'un cosmopolitisme radical ? Fort heureusement, l'ancienne polémique (évidemment manichéenne) entre « littérature urbaine » et « littérature rurale » est désormais dépassée. Il faut s'en réjouir. Fort heureusement, l'œuvre d'un écrivain trouve son origine dans une série d'expériences individuelles : elles le marquent, lui laissent une empreinte et un état d'imprégnation aliénant et l'ancrent dans une réalité spécifique (culturelle ou sociale) qui le hante. La création littéraire, admettons-le, est une sorte d'exorcisme de nos démons intérieurs, de ces fixations

⁶ N.d.T. : La notion de « culture de la pauvreté » est emprunté à l'anthropologue nord-américain Oscar Léwis, qui l'a développé à partir de ses travaux ethnographiques en Amérique Latine, notamment dans *The Children of Sánchez* (1961) et *La vida : A Puerto Rican Family in the Culture of Poverty* (1966). Très influente dans les années 1960, elle fait aujourd'hui l'objet de débats critiques dans les sciences sociales.

et faits monstrueux qui nous poursuivent. La création est, dans une certaine mesure, un accouchement, un acte de libération, l'exercice de notre propre désaliénation.

Mais ce sur quoi je voudrais revenir ici c'est que, chaque jour, les mécanismes publicitaires qui entourent les écrivains consacrés (dans certains cas de modèles influents) tendent à instaurer d'autres modèles de consommation, à conditionner le travail littéraire. Et tant que l'écrivain émergent ne prend pas conscience pleinement et rigoureusement de ce phénomène, cette marée emportera sur son passage tout ce qui demeure sans ancrage. Le vent emportera l'écume, la réduisant en poussière. Ainsi, ce travail n'a d'autre direction que celle d'ouvrir un dialogue (et non un dialogue de sourds) avec une génération touchée. D'une manière ou d'une autre, les modèles absolus commencent à nous faire défaut. *Notre éblouissement initial devient froideur, se mue en déception dans de nombreux cas.*

En somme, nous ne sommes pas redevables d'un supposé développement « intellectuel » mais d'une raison socioculturelle qui n'est en rien une raison déterminée par un phénomène extralittéraire : le « boom ». Nous le devons à un moment socioculturel et politique que certains écrivains latino-américains, tournés vers l'Europe, cherchent à détourner par raffinement. Les uns ont atteint leur but à leur « manière » : leurs attitudes intellectuelles et leurs œuvres littéraires coïncident parfaitement vers cet objectif. Les autres, de façon contradictoire, pourraient suivre leur voie : l'œuvre de Mario Vargas Llosa, il est vrai, ne correspond pas à ce que Mario Vargas Llosa en tant qu'intellectuel énonce dogmatiquement, comme visée critique ni comme posture politique purement mécanique. Les schémas libéraux de l'écrivain conçus comme projet permanent de subversion peuvent certes être valides dans un monde en décomposition. Mais le mot subversion transposé dans un autre contexte, dans un autre type de société, perd de sa signification ; il la perd face au socialisme. Il va sans dire qu'il est à la fois honteux et dérisoire de réduire l'écrivain au rôle pathétique de police de la nouvelle société. En règle générale, on peut être corrosif, subversif, dangereusement combatif dans une société en déclin. Mais lorsqu'une société est en construction (confrontée à toutes les menaces d'un ennemi réel, aux prises avec l'ancienne mentalité libérale héritée de l'ordre ancien), le sens des mots devient équivoque, les cadres se brisent, la bonne foi et les actes sentimentaux s'amenuisent : en temps de révolution on est écrivain mais on est aussi révolutionnaire. En révolution, on est intellectuel et on doit devenir nécessairement politicien. En révolution, chaque carte battue est une carte dévoilée. Quand le langage est en train de se reconfigurer, les mots imposent le ton d'une nouvelle conduite et d'un nouveau type de relations culturelles et sociales, et deviennent rigoureusement signifiants. Ce qui est certain c'est que, dans ou hors de la révolution, participants ou témoins de celle-ci, nous ne pouvons plus nous

permettre l'ancienne liberté de séparer l'écrivain en deux, entre cet être tourmenté et miraculeux qui crée, et l'homme qui, naïvement ou perfidement, donne raison au loup.

Julio Cortázar : Littérature dans la révolution et révolution dans la littérature : liquidons certains malentendus

L'HOMME D'AUJOURD'HUI ET L'HOMME NOUVEAU

J'ai dit plus haut que, si toute littérature véritablement efficace suppose l'appréhension de la réalité dans sa forme la plus riche et complexe, le « style » qui rend chaque œuvre reconnaissable prouve, d'une part, que cette appréhension s'est opérée à un niveau non énonçable et, d'autre part, que la possibilité de la transmettre, de la restituer, demeure tout aussi efficace pour les lecteurs. Comment ne pas rappeler ici ce qui, parce que trop élémentaire, exige la répétition : cette réalité dont nous parlons, n'est-elle pas celle de l'homme même, dans la mesure où nous n'écrivons ni pour les arbres ni pour les singes, mais bien pour lui ? L'écrivain latino-américain, c'est-à-dire un écrivain du tiers-monde, sait que cet homme est un homme historique, aliéné et médiatisé par le sous-développement que lui imposent le capitalisme et l'impérialisme. Mais l'homme historique ne l'est pas seulement dans la perspective de la création littéraire, il ne se limite pas à cette dimension collective d'un tiers-monde qui le prive de son destin authentique. Toute grande création littéraire naît d'un écrivain ayant déjà, d'une certaine manière, franchi ces barrières et écrit depuis d'autres perspectives, appelant ceux qui, pour des raisons multiples et évidentes n'ont pas encore pu les dépasser, et les incitant à accéder, par leurs propres armes, à cette liberté profonde qui ne peut naître que de l'accomplissement des valeurs les plus exigeantes propres à chacun. La société tel que le conçoit le socialisme non seulement ne peut pas effacer l'individu en tant que tel, mais elle doit aspirer à le développer à un tel point que toute la négativité, tout ce que la société capitaliste exploite de démoniaque, soit dépassée au profit d'un niveau de personnalité où l'individu et le collectif cessent de s'affronter et de s'entraver. La réalité authentique va au-delà du « contexte socio-historique et politique », la réalité c'est moi et sept-cent millions de Chinois, un dentiste péruvien et toute la population latino-américaine, Óscar Collazos et l'Australie, c'est-à-dire l'homme et les hommes, *l'homo sapiens* et *l'homo faber* et *l'homo ludens*, l'érotisme et

la responsabilité sociale, le travail fécond et le loisir fructueux ; et c'est pourquoi une littérature digne de ce nom agit sur l'homme sous tous les angles (et non parce qu'il appartient au tiers-monde, depuis l'angle sociopolitique uniquement et principalement). Elle l'exalte, le stimule, le change, le justifie, le décentre, le rend plus réel, plus humain, comme Homère a rendu les Grecs plus réels, c'est-à-dire plus humains, et comme Martí et Vallejo et Borges ont rendu les Latino-Américains plus réels, c'est-à-dire plus humains.

Collazos ne partage manifestement pas ce point de vue, comme le prouve ce passage : « l'importance du roman latino-américain... réside précisément dans cette communion intime entre la réalité et le produit littéraire ; la diffusion plus ou moins populaire du roman latino-américain est due [...] à la reconnaissance que le lecteur trouve entre sa réalité et le produit littéraire⁷ ». Si cela est en partie vrai, il subsiste néanmoins une vaste marge où les choses se produisent de manière très différente : de larges pans de lecteurs — et je ne parle pas des conservateurs ou des réactionnaires — se préoccupent moins de la « reconnaissance » entre leur réalité et le produit littéraire que de la découverte de nouvelles formules, d'angles, de glissements enrichissants du réel. Je ne sais pas quelle est la raison principale qui pousse Collazos à lire des romans, mais il suffit de regarder autour de soi pour vérifier combien l'on recherche aussi autre chose dans la littérature de fiction ; non pas une évasion facile ou un divertissement banal, mais cette *terra incognita* que la prose d'un Carpentier, d'un Felisberto Hernández, d'un Lezama Lima, d'un García Márquez⁸ nous permet d'entrevoir. Nous lisons des romans pour apaiser notre soif de dépaysement, et nous sommes reconnaissants que ces œuvres, sans trahir la réalité profonde, nous révèlent d'autres couches et d'autres facettes du réel que nous ne découvririons jamais dans le quotidien. J'ai déjà précisé que je ne comptais pas analyser l'œuvre d'auteurs étrangers pour soutenir ces vues, et je m'en repends maintenant car cela aurait été l'occasion de passer en revue la littérature de l'imaginaire et du fantastique, fabuleuse, presque incroyable, qui éveilla dans nos enfances, la possibilité d'un monde plus vaste que celui de l'école primaire. Mais aussi la non moins fabuleuse littérature contemporaine d'expérimentations, jusqu'à ses cellules les plus hermétiques ou aléatoires, comme la poésie concrète, le roman

⁷ Cette citation se trouve à la page 11 de l'édition utilisée ici.

⁸ *N.d.T.* : Figures majeures de la littérature latino-américaine du xxe siècle, ces écrivains ont partagé le même projet littéraire de rupture avec les canons narratifs européens pour forger une esthétique propre à leur continent, à la croisée du mythe, du fantastique, de l'histoire et du politique. Ils explorent, à travers des formes et des thèmes innovants, la singularité d'un continent marqué par la violence coloniale, la richesse culturelle et la complexité identitaire. Chacun développe cependant une poétique singulière : Alejo Carpentier (d'origine cubaine, 1904–1980) théorise le réel merveilleux, en ancrant le fantastique dans l'histoire et dans les croyances afro-caribéennes ; Felisberto Hernández (Uruguay, 1902–1964) privilégie une écriture de l'intime et de l'étrangeté du quotidien, ouvrant la voie à un fantastique introspectif et poétique ; José Lezama Lima (Cuba, 1910–1976), quant à lui, adopte une prose baroque et érudite où se mêlent mystique, culture gréco-latine et sensualité, notamment dans *Paradiso* ; enfin, García Márquez (Colombie, 1927–2014) popularise le réalisme magique avec *Cent ans de solitude*, en articulant mémoire collective, chronique familiale et critique du pouvoir.

extrapsychologique ou les synthèses grapho- et audiovisuelles. Chez un auteur ou un lecteur responsable, cette quête d'une réalité multiforme ne peut être taxée d'évasion ; ce serait aussi absurde que de reprocher au Che, dans un moment crucial, face à l'ennemi, de se souvenir d'un passage de Jack London — une pure invention qui ne correspond même pas au contexte latinoaméricain — plutôt que de rappeler, par exemple, une phrase de José Martí.

Mario Vargas Llosa : Lucifer, Europe et autres conspirations

Je pense que la vocation littéraire établit chez celui qui l'assume une dualité ou une duplicité inévitable (j'emploie ce dernier terme, bien entendu, sans la connotation péjorative habituelle), car l'acte de création, selon des degrés variables dans chaque cas, bien entendu, puise simultanément deux versants de la personnalité du créateur : le rationnel et l'irrationnel, les convictions et les obsessions, la vie consciente et la vie inconsciente. Même chez les écrivains les plus intellectuels, chez qui le contrôle rationnel sur le processus de création s'exerce le plus rigoureusement, l'œuvre assimile toujours une matière qui provient de cette « facette obscure » de leur personnalité, et elle l'emporte souvent sur les éléments purement rationnels. Je pense que ces éléments inconscients, obsessionnels, que j'ai nommés les « démons » d'un écrivain (Goethe l'avait bien fait auparavant, après tout), déterminent presque toujours les « thèmes » d'une œuvre. L'auteur y exerce un contrôle rationnel faible, voire nul, alors que dans le domaine spécifique de la forme — le choix d'un langage, la conception d'une structure dans laquelle s'intègrent ces contenus — l'intellect prédomine. Autrement dit, dans cette séparation brumeuse et quelque peu indéterminable, mais bien réelle, entre le fond et la forme de l'œuvre littéraire s'incarne cette même dualité ou duplicité humaine dans laquelle elle trouve son origine et qui est tout autant brumeuse, indéterminable, et réelle que la première. L'écrivain n'est pas « responsable » de ses thèmes, pas plus que l'homme n'est « responsable » de ses rêves ou de ses cauchemars, car il ne les choisit ni librement ni rationnellement. En revanche, il est pleinement responsable dans les domaines concrets de l'écriture et de la structure, car c'est là qu'il peut choisir, sélectionner, chercher et rejeter, avec une liberté et une rationalité dont il ne dispose pas pour ses expériences vitales, d'où surgissent — s'imposent — les thèmes de son œuvre. C'est à cette duplicité propre à la personne humaine, et non au seul écrivain, que nous devons des cas comme celui de Balzac, partisan de la monarchie absolue, antisémite et conformiste, mais créateur d'un ensemble romanesque qui nous semble aujourd'hui être un modèle

majeur de la littérature réaliste critique. Évidemment nous pourrions citer bien d'autres exemples d'écrivains conservateurs convaincus et assumés qui ont écrit des œuvres progressistes, ou bien des progressistes sincères dont les œuvres véhiculent des valeurs antagonistes à celles professées par leurs auteurs. Collazos ne relève que les cas de divorce politique, car il s'agit de l'aspect qui l'importe le plus. Mais, en réalité, les contradictions ou les divergences entre l'œuvre et le créateur se retrouvent aussi dans tous les autres champs de l'expérience humaine : la pure, chaste, tendre Emily Brontë a décrit « le mal » avec une exactitude glaciale que même les écrivains maudits du xviii^e siècle n'ont pu surpasser, comme Bataille l'a montré dans un essai. Après avoir écouté Merleau Ponty parler de son œuvre lors d'une conférence, Claude Simon l'interrogea : « Êtes-vous sûr que c'est moi cet auteur dont vous avez parlé ? » « C'est vous lorsque vous écrivez » lui répondit Merleau Ponty. Je n'insinue naturellement pas un manque de solidarité entre l'auteur et son œuvre ; j'affirme simplement que dans l'acte de création intervient un facteur irrationnel qui perturbe et contredit souvent les intentions et les convictions de l'auteur. La seule façon d'éliminer toute possibilité d'antagonisme entre une œuvre et son auteur (même si ce divorce n'a pas toujours lieu) serait de supprimer toute spontanéité dans la création littéraire, de réduire le travail créateur à une opération strictement rationnelle à laquelle quelqu'un (le gardien des valeurs idéologique ou morale : l'Église ou l'État) déterminerait, par le biais de certaines règles ou réglementations, les thèmes ou l'utilisation des thèmes, afin que l'œuvre ne s'écarte pas des valeurs intronisées par la société. Cela a déjà été essayé, par l'Inquisition et par le réalisme socialiste, avec les résultats que nous leur connaissons : une littérature édifiante, sur-surveillée par les prêtres, et une littérature militante, réglementée par les bureaucrates, tout simplement, la possibilité de la banalisation et la quasi-extinction de la littérature. [...]

Collazos comprend le terme « subversif » dans son acception exclusivement politique, d'où sa confusion : il en déduit que, selon moi, toute littérature socialiste serait pro-capitaliste. Mais la notion de « subversif » ne peut-elle exister que dans une société révolutionnaire ? Je ne crois pas qu'un changement de structures économiques et sociales transforme comme par magie une société et la convertisse en paradis sur terre. Une révolution, si elle est authentique, abolit un certain type d'injustices radicales, établit un rapport plus rationnel et humain entre les hommes et je ne doute pas, par exemple, que cela se soit produit ainsi à Cuba. Tous les problèmes ont-ils pour autant automatiquement disparu ? N'y-a-t-il plus dorénavant de cause de mécontentement, de désaccord, plus de contradictions sociales, politiques, morales et culturels dans cette société humanisée par la révolution ? Tous les membres de cette nouvelle société sont-ils nourris par un bonheur constant et universel ? Dans cette société utopique — si un jour elle devait exister — la littérature disparaîtrait, car elle n'aurait plus de raison d'être : les hommes,

réconciliés avec la réalité et eux-mêmes, n'auraient plus besoin d'ériger des réalités verbales pour projeter leurs « démons ». Je crois que ce moment est encore lointain — c'est le moins qu'on puisse dire — et que les sociétés socialistes resteront encore longtemps le siège de contradictions, d'amertumes et de révoltes individuelles. Ces dernières se refléteront dans les fictions. Celles-ci permettront à leur tour au reste des hommes de prendre conscience de leurs propres contradictions, amertumes et révoltes, et de les formuler rationnellement. Voilà ce que j'entends par la fonction « subversive » de la littérature.

PLAN

- [Óscar Collazos : La croisée du langage](#)
- [Julio Cortázar : Littérature dans la révolution et révolution dans la littérature : liquidons certains malentendus](#)
- [Mario Vargas Llosa : Lucifer, Europe et autres conspirations](#)

AUTEURS

Oscar Collazos

[Voir ses autres contributions](#)

Julio Cortázar

[Voir ses autres contributions](#)

Mario Vargas Llosa

[Voir ses autres contributions](#)

Camille Joubert

[Voir ses autres contributions](#)

Sorbonne Université et Université Complutense de Madrid — camillej@ucm.es