Réflexions sur le roman contemporain français; une littérature de rupture

Brigitte LEGUEN

Universidad Nacional de Educación a Distancia
Departamento de Filología Francesa
bleguen@flog.uned.es

RÉSUMÉ
Cet article est une réflexion sur le roman contemporain français. L'auteur tente d'établir les tendances dominantes du roman à partir d'une série d'auteurs et de textes représentatifs.

Mots clés: Roman, contemporain, autofiction, histoire, roman policier.

Reflexiones sobre la novela contemporánea francesa; una literatura de ruptura

RESUMEN
Este artículo es una reflexión sobre la novela contemporánea francesa. El autor intenta establecer las tendencias dominantes de la novela partiendo de una serie de autores y textos representativos.

Palabras claves: Novela, contemporáneo, autoficción, historia, novela policíaca.

Reflexion on French Contemporary novel: a literature in rupture

ABSTRACT
This abstract is a reflexion on French contemporary novel. Tacking as a starting point a series of authors and representative texts, the author try to establish the main tendencies of the novel.

Key words: Novel, contemporary, autobiography, history, thriller.

Penser le roman contemporain soumet le critique à des conditions particulières qui impliquent entre autres choses une constante remise en question des opinions et des bilans. Dès l'abord, il nous faut prendre conscience de l'énorme mouvement qu'engendre inévitablement le travail et la réflexion sur des textes produits par des auteurs qui se renouvellent constamment, qui évoluent dans le temps présent, qui sont nos contemporains, proches de nous donc sans le recul commode du temps passé, sans la décantation suffisante pour apprécier à sa juste valeur, ou tout du moins à la valeur du moment, celui de la réception du texte, la qualité de certains récits,

une fois passée l'agitation des modes, la pression des médias, le mouvement parfois factice des prix littéraires, qui bien souvent poussent le lecteur à lire des romans qui cesseront bien vite de le séduire. N'oublions pas que l'on publie en France chaque année environ quatre cents nouveaux titres de romans (sans compter bien évidemment les traductions d'auteurs étrangers, essais, textes spécialisés, etc...)

Il fallait donc choisir, sélectionner et avoir recours à des auteurs déjà en partie consacrés, tout au moins confirmés. Il fallait faire un tri autrement dit renoncer à tout un type de littérature, le plus éloigné possible de la consommation pure et simple, et de la facilité.

Nous avons constaté que bien que l'idée se soit répandue que les français «n'ont rien à dire», qu'ils sont trop occupés de questions théoriques, il existe cependant des récits qui passionnent, des textes attachants tant pour leur qualité de langage que pour leur sujet; des récits qui nous renvoient à la vie, à nous-même, à nos rêves, à nos désirs, à nos pulsions. Comme le disait Italo Calvino dans ses *Leçons américaines:*

> La littérature ne peut vivre qui si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre. Il faut que poètes et écrivains se lancent dans des entreprises que nul autre ne saurait imaginer, si l'on veut que la littérature continue de remplir une fonction. Calvino, I. (1992): leçons Américaines, Gallimard, coll. «Folio», p.179

Il est vrai cependant qu' un large lectorat s'est tourné, las du Nouveau Roman et de ses délires rhétoriques, vers d'autres horizons plus vivaces: la littérature latino-américaine, la littérature d'Europe centrale, la fiction des auteurs japonais et chinois (le dernier Salon du livre à Paris était consacré à la Chine); les best-sellers des auteurs anglo-saxons, et de nombreux européens dont on suit avidement la production (portugais, italiens, anglais, espagnols).

Depuis le Nouveau Roman et la fameuse revue *Tel quel* le paysage littéraire n'est plus dominé comme il l'était auparavant par des *Ecoles* qui marquent des tendances très strictes. Depuis le début des années 80 c'est l'individu qui prime et l'activité romanesque ressemble à un vaste chantier difficile à organiser. Il faut donc opérer par regroupements prudents, se méfier des *Familles*, des tendances, et assumer plus que jamais la vulnérabilité des critères ainsi que la nécessité pressante et parfois vaine de rectifier constamment le point de vue sur cette matière vivante qu'est la fiction.

Ce souci de tri, d'ordre, de classement qui habite souvent les professeurs et les critiques nous mène au terme de *Littérature de rupture*, un terme emprunté à l'écrivain et critique Julien Gracq. Celui-ci mentionne ce terme dans une célèbre conférence adressée aux élèves de l'Ecole Normal Supérieure de la rue d'Ulm durant l'année 1960 et qui s'intitule *Pourquoi la littérature respire mal?*

> Il existe sans doute à chaque époque deux littératures simultanées, mais ce sont des littératures qu'on peut appeler sans hésiter la haute et la basse littérature: une littérature de créateurs et une littérature de monnayeurs, qui vulgarisent pour les lecteurs attardés la production au ton d'avant-hier. Il n'y pas

> là la moindre cause de trouble critique. Ce qui est nouveau depuis plus d'un siècle, c'est l'existence simultanée de deux littératures de qualité— disons d'un côté une littérature de «rupture», au sens où on parle d'un obus de rupture, dans laquelle prennent place Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry, Claudel, le Surréalisme— et de l'autre une littérature de tradition et de continuité où s'aligneraient non moins certainement Flaubert, Anatole France, Barrés, Gide, Mauriac, Montherlant. Or, dans cette existence qui se prolonge, une règle est violée: la règle historique qui veut que l'apparition de la première annonce à bref délai la mort de la seconde (...) Tout livre en effet se nourrit, comme on le sait, non seulement de matériaux qui lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé...Seulement, dans presque toutes les littératures —peut-être n'y réfléchissons-nous pas assez— cette matière littéraire déjà cent fois digérée est stable et limitée, et comme le monde brut, elle est «commune» à tous les écrivains...or rien de pareil dans la culture de base de la plupart des écrivains d'aujourd'hui. GRACQ,J. (1961): Préférences, Gallimard, coll.»la Pléiade», Paris

C'est dans ce texte que le critique tente un premier tri entre ce qu'il appelle une littérature de tradition, de continuité, et une littérature de rupture.

Cette relation que décrit Gracq conserve encore tout son sens aujourd'hui, en 2004. C'est la relation parfois ambiguë entre tradition et rupture, qui se nourrit de *l'épais terreau* qui précède et entoure le texte (autrement dit l'intertextualité) ainsi que la question toujours en débat de la valeur littéraire qui repose sur des critères fragiles et médiatisés par le champ littéraire.

La littérature de rupture est essentiellement (bien que pas toujours, comme on le verra), une littérature qui hérite du Nouveau Roman, qui prend ses distances vis à vis de la mimésis (autrement dit de la représentation et du «réalisme») qui fait école au XIXº siècle et qui se définit davantage par ses refus que par ses principes d'adhésion— refus du point de vue omniscient porté sur les personnages, refus de la description au profit des sensations, refus de l'unité et de la continuité du personnage, refus des enchaînements psychologiques comme déterminant de l'action, refus de l'intrigue et des notions de commencement et de fin.. Enfin primauté toujours de l'écriture sur la fable.

On peut affirmer que de nouveau la modernité dans l'art et la littérature est ressentie comme une *querelle* mettant aux prises les *anciens* et les *modernes*, la postmodernité constituant ce moment curieux et plein de doute où il semble que toutes les formes aient été tour à tour explorées pour faire place à la répétition et à la parodie. Cette problématique n'est pas seulement le fait de la littérature et elle concerne l'art en général en tant que phénomène de représentation d'une société (au niveau du conscient et de l'inconscient). Comme le dit bien Jean Clair, critique d'art renommé et conservateur de Musée, la peinture elle aussi, tout comme la littérature s'engage vers une structure du retour et revient à un certain ordre du figuratif:

> Il y aurait là, dans cet art de fin de siècle, quelque chose du climat de la fin du monde. On sera tenté d'imaginer deux aspects de cette fin, et comme deux scénarios. Tantôt, fasciné par l'extraordinaire niveau d'analyse auquel sont parvenues nos sciences et par le raffinement du vocabulaire dont elles

> usent, on sera tenté de voir en notre époque comme un second alexandrisme, alors qu'érudits et glosateurs écrasaient sous le poids des commentaires ce qui restait vivant de la pensée grecque, et que littérature et poésie se réduisaient aux jeux exténués d'un Callimaque. Règnerait aujourd'hui, à l'écart de tout réel, l'académisme du signifiant, comme au beau temps des «pompiers» avait régné celui du signifié. Tantôt au contraire, alarmé par l'effritement étonnamment rapide de ce que naguère encore on nommait «la culture», on sera tenté de comparer la tentative de quelques écrivains et de quelques peintres de garder un lien avec le passé et de transmettre un patrimoine...Issues contradictoires, exclusives l'une à l'autre, comme contradictoires et exclusives l'idée que la peinture puisse encore vivre, et l'idée que la peinture, comme disait Hegel, soit devenue pour nous «chose passée». Clair. J. (1979), Nouvelle subjectivité, Lebeer Hassmann.

Tout le XXº siècle est marqué, n'en doutons pas, par la réflexion prioritaire sur l'écriture, non plus en tant que productrice de contenus nouveaux (disons bien prioritaire car il existe encore bien sûr de fort bons producteurs de contenus, comme le sont on le sait des romanciers comme par exemple Henry Dana, Nicolas Bouvier, les deux Rollin, Jean et Olivier, Réda ou Roubaud..) mais en tant qu'actes innovants.

On est passé du «que dire?» au «Comment dire?» par la voie d'une réflexion bien représentée par M.Blanchot qui porte donc autant sur ce qu'il faut refuser d'écrire que sur les moyens de créer et sur les buts ultimes de la littérature dont on annonce déjà la mort dans les années 50 !!

Ces nouveaux romanciers empruntent à la notion moderne d'intertextualité toutes les variantes possibles: recours à la citation, au collage, à la transposition, au pastiche, des autres et de soi-même; recours fréquent aussi à la parodie savante (comme le fait par exemple Jean Echenoz dans *Lac*); recours enfin à la dérision des lieux communs comme dans le roman *Ici* de Nathalie Sarraute. Recours donc pour résumer à la tradition transplantée à un contexte nouveau, comme par exemple Raymond Queneau écrivant *la cimaise et la fraction* dans un clin d'œil parodique de réécriture de *la cigale et la fourmille.*

Mais n'oublions pas de rendre hommage aux imprécateurs de la première heure, à ceux qui déconstruisent pour tout dénoncer et tout remettre en question, comme le font Jean Genet, Céline, Bataille ou Klossovski.

Relevons encore la fascination pour les techniques cinématographiques, le goût renouvelé pour les mémoires déguisées et l'autofiction où le *je* joue à se dédoubler comme on peut le voit dans les textes de Sarraute, *Enfance;* chez Robbe-Grillet dans son oeuvre *le miroir qui revient;*chez Louis René des Forêts avec *Ostinato;* ou dans le *Roman volé* de François Nourrissier. C'est encore en partie cette inquiétude que pousse Jean Rouaud à publier *L'Invention de l'auteur* durant cette année 2004.

Si nous remontons quelque peu dans le temps, souvenons-nous de l'énorme succès de librairie du roman inédit d'Albert Camus (publié en 1994, plus de vingt années après sa mort), *Premier Homme*, ou encore *L'Ecriture ou la vie* de Jorge Semprun; le *je* qui se raconte, dans tous les cas, est un *je* schizophrène, problématique, et qui constate l'impossibilité pour le moi de s'en tenir à un tout stable et

rationnel. On en finit avec l'unité du personnage, on le déconstruit et on le fragmente, on assume la délitescence du moi.

Pourtant le vécu préside même si la représentation est exilée et bannie. C'est le cas d'œuvres comme celles d'Annie Ernaux ou d' Eric Holder; c'est comme chez Patrick Modiano le phantasme du vécu qui traverse l'histoire sans cesse racontée de l'Occupation et du nazisme. On assumera donc un **engagement nouveau** qui consistera à montrer, à nommer et éventuellement à scandaliser. Car si le scandale est faiseur de tort il est aussi faiseur de conscience (pour le scandale tournons-nous vers l'œuvre de Michel Houellebecq et aussi vers Nathalie Nothomb).

Dans un autre registre, celui du témoignage social en prose hyperréaliste qui raconte la vie de la société contemporaine sous les dehors de la neutralité lisons par exemple Danièle Sallenave auteur de *la vie fantôme* ou de *Conversations conjugales.*

Il existe aussi une abondance de textes courts qui concernent des scènes de la vie quotidienne comme chez Christian Bobin, Ana Gabalda, Pierrette Fleutiaux ou Christian Oster ou encore Philippe Delerm.

Ce nouvel engagement qui nous cerne embrasse les sujets les plus divers: écriture de la honte, des pulsions, de la vie extérieure, chez Ernaux; mythologie de Paris occupé et obsession de la présence des forces de l'ombre chez Modiano; écriture du sida chez Hervé Guibert (*A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie; le protocole compassionnel);* récupération du grand domaine de l'Histoire sous de nouveaux auspices, une récupération qui curieusement coïncide avec les travaux des historiens de la *Nouvelle Histoire.*

Il est bien évident que l'Histoire dans la littérature du XXº siècle acquière après la seconde guerre mondiale un nouveau pouvoir d'évocation de l'innommable qui donne lieu à un grand courant de littérature dite «lazaréenne» qui entreprend la dénonciation des camps de la mort et de l'antisémitisme à travers des œuvres comme celles d'Antelme, Rousset, Cayrol, Jean-Philippe Toussaint et Modiano (son premier roman s'intitule *la place de l'étoile*); cette même réflexion est reprise sous une autre forme par le grand Georges Perec qui lui aussi rend hommage à la grande hache de l'Histoire.

Rien de nouveau pourtant car l'Histoire est au centre de l'œuvre du prix Nobel Claude Simon, auteur de *la route des Flandres* et de *L'Acacia,* deux textes des années 1967 et 1968. Elle est aussi le pôle central des œuvres de Marguerite Yourcenar *Mémoires d'Hadrien* et *L 'œuvre au noir,* qui commence à écrire dans les années trente.

Disons donc plutôt que l'Histoire ne cesse d'être un des thèmes privilégiés du siècle dernier comme le démontre avec talent la trilogie de Jean Rouaud qui débute avec *les champs d'honneur,* un roman dans lequel l'auteur, publié aux éditions de Minuit, associe les thèmes sur la France et son Histoire récente et une écriture qui s'attache au symbole et au signe.

En fait, dans cette voie royale de l'Histoire on hésite à parler de tradition ou de rupture; c'est sans nul doute avec l'autofiction un des thèmes transversaux de la littérature du présent, car nous sommes plus proche aujourd'hui de ce que Marcel Proust appelait *L'édifice immense du souvenir* et de la notion de temps et d'histoire

telle que Walter Benjamin la développe que de Jean-Paul Sartre et de la notion d'engagement existentialiste.

Dans cette recherche concernant le roman contemporain et ses tendances, on ne peut passer sous silence le retour en force d'un type de roman très en vogue qui puise dans la tradition et rompt avec les conventions et l'embourgeoisement littéraire: il s'agit bien sûr du roman policier et de son renouvellement à partir des années 70.

Le nouveau polar progresse dans la lignée de Léo Malet, Dashiel Hammet et Raymond Chandler plus que dans celle de Simenon. A partir de ces années de nombreux auteurs font leur apparition, ils sont souvent issus des milieux gauchistes actifs de mai 68 et ils s'emparent du roman policier comme d'un outil d'intervention et de critique sociale très importante. Citons à titre d'exemple Jean-Patrick Manchette et Didier Daeninckx qui utilisent l'un et l'autre comme toile de fond certains évènements politiques ou sociaux, crapuleux ou scandaleux de la vie nationale française pour en dénoncer les abus.

Tous les auteurs consacrés à ce genre utilisent l'enquête comme moyen et aussi comme prétexte pour montrer et dénoncer certaines situations qu'ils souhaitent mettre en évidence qu'il s'agisse des immigrés clandestins, des bas fonds du show-business, de la télévision et de ses scandales, etc.

Le récit d'aventures et de détectives peut aussi être raconté au second degré; c'est le cas de l'œuvre de Jean Echenoz qui depuis 1979 n'a cessé de publier. Il est considéré en France comme l'un des grands de sa génération. Ses textes sont savants, raffinés, astucieux, truffés de jeux de mots, de virtuosités qui en font un héritier du Nouveau Roman, bien qu'en apparence ses romans puissent passer pour «traditionnels» dans la mesure où ils proposent une intrigue, des personnages, des rebondissements et un dénouement mais tout cela revue et corrigé par un «second degré» plein d'humour qui sont autant de clins d'œil au lecteur avisé.

Comme on le voit, cette littérature prend la relève des refus du Nouveau Roman tout en y ajoutant l'ironie de la post-modernité et l'amer constat d'un monde en désarroi. Le Poète et prix Nobel Octavio Paz dans son discours de Stockholm datant de l'année 1990 et intitulé *la búsqueda del presente* reprend dans ces termes la réflexion concernant l'opacité de l'avenir (c'est un terme de Michel Winock) et les possibles conséquences sur la societé et sur l'Art.

> Pour la première fois de l'histoire, les hommes vivent dans une sorte de désert spirituel et non, comme autrefois, à l'ombre de ces systèmes religieux et politiques qui, simultanément, nous opprimaient et nous consolaient. Les sociétés sont historiques, mais toutes ont vécu sous le patronage et l'inspiration d'un ensemble de croyances et d'idées métahistoriques. Notre époque est la première qui s'apprête à vivre sans une doctrine métahistorique; nos absolus —religieux ou philosophiques, éthiques ou esthétiques— ne sont plus collectifs, mais privés. L'expérience est risquée. Il est impossible de pronostiquer si les tensions et les conflits dus à cette privatisation des idées, des pratiques et des croyances qui relevaient traditionnellement de la vie publique, ne finiront pas par ébranler l'édifice social. Les hommes peuvent à nouveau se laisser posséder par les anciennes fureurs religieuses et par les fanatismes nationalistes.

Et il termine en proclamant *Nous restons les mains vides. Alors, les portes de la perception s'entrouvrent et apparaît l'**autre temps**, le vrai, celui que nous cherchions sans le savoir: le présent, la présence...*

> S'il fallait conclure, je dirais donc qu'un équilibre tend à s'établir, inattendu après tant de pointes, de poussées et d'éclats. Je dirais aussi que la littérature française à la fin du XXº siècle n'est pas une littérature fin-de-siècle prise dans le vertige de la décadence. Elle a bien souvent de la fraîcheur, du brillant, surtout peut-être quand elle adopte la forme brève... BRUNEL. P. (1997). *La littérature française aujourd'hui*, Vuibert, coll. Idées et références, Paris, p. 206.

Typhaine Samoyault tout comme Brunel commentant Meschonnic, tout comme Julien Gracq, assume ce qu'elle intitule *L'Excès du roman* dont le forme même dit-elle *consiste à être débordée*, et elle conclue:

> La modernité littéraire est toujours une expérience des limites, mais je ne pense pas qu'il faille la penser selon l'alternative où elle l'a le plus souvent saisie; le délire ou la mort, la folie ou le silence, la prolifération de la violence ou l'exténuation du sujet. On ne devrait pas avoir à choisir entre Bataille et Artaud d'un côté, Bataille et Blanchot de l'autre. Et l'histoire que dessine le roman n'est pas celle d'une littérature totalement vidée des contenus de l'humanisme puisqu'elle affirme inlassablement que dans le langage reste le monde. SAMOYAULT, T. (1999). *Excès du roman*, Maurice Nadeau éd. Paris, p. 192.

Il nous sera impossible de conclure, conscient que nous sommes de l'abondance des textes et de leur diversité. Ce bref parcours est bien la preuve en tout cas de la richesse et de la vie du roman français dans ses plus diverses tendances.