

## LE(S) ROMAN(S) FRANCAIS, AN 2000

Lorsque l'on évoque le roman français au présent, la nostalgie ou le blâme tiennent souvent lieu de réaction, et il n'est pas rare d'entendre à son encontre un certain nombre de jugements aussi désobligeants que péremptoires: il n'y aurait plus en France de grands écrivains, le sens du romanesque s'y serait perdu, etc...La crise de la fiction française appelle alors quelques larmes passéistes – c'était mieux avant – ou quelque diagnostic d'échec culturel plus global – le syndrome "apocalypse now"...Pour ne pas céder à cette vision catastrophiste des choses et à l'attitude de délectation morose très fin de siècle qu'elle recouvre, il suffit peut-être d'apprendre à s'y retrouver dans une masse de publications saisonnières où le meilleur côtoie il est vrai le pire. L'actuelle quantité de livres (presque 5000 nouvelles publications par an, parmi lesquels le roman est le genre le plus représenté), la multiplication des auteurs, l'influence de nouveaux relais médiatiques et technologiques, refigurent à leur façon les pratiques littéraires. Le paysage romanesque français peut paraître à cet égard bien brouillé. Pour tenter de l'éclairer et le rendre plus lisible, pour donner envie de le connaître, il est possible de procéder en trois temps successifs: tout d'abord un temps historique, qui situera brièvement les romans d'aujourd'hui dans leur siècle, et rappellera la durée culturelle dans laquelle ils s'inscrivent; ensuite, un temps esthétique, dans laquelle nous montrerons comment les grands enjeux, les repères traditionnels de la littérature française se modifient: l'idée de mouvement, le statut de l'écrivain, la question des genres, tout cela est en train de se redéfinir, et les romans actuels participent d'un contexte de création et de mutation spécifique. Enfin, dans une dernière étape, spécifiquement littéraire, nous envisagerons, avec prudence mais assurance, les tendances principales qui se dégagent de la production romanesque depuis les années 1980.

Un regard rétrospectif, porté sur le siècle qui s'achève, distinguera sommairement quatre périodes, qui correspondent à la fois à des époques historiques successives et à des dominantes littéraires, les récits que nous allons évoquer constituant la dernière d'entre elles, le temps en cours, celui qui s'écrit au moment où nous le vivons, notre contemporain immédiat. Le premier tiers du siècle multiplie les expé-

riences les plus novatrices, avec Gide, Proust, Céline dans le domaine du roman; le surréalisme dans le domaine de la poésie et des arts de l'image. Les quelque 25 années suivantes, entre le début des années 1930 et le milieu des années 50, marquent la puissance des littératures de l'engagement, politique et éthique, contemporaines des fascismes, de la seconde guerre mondiale, des guerres de décolonisation: Gide encore, Malraux, Camus, Sartre, Aragon en portent haut les couleurs. Vers le milieu des années 1950, une littérature, plus dégagée des enjeux de civilisation, plus soucieuse de renouvellement esthétique, la conteste: le nouveau roman – Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Claude Simon –, le nouveau théâtre – Beckett, Ionesco, Adamov –, la nouvelle critique – Roland Barthes, Jean-Pierre Richard – et de façon périphérique, au cinéma, la nouvelle vague, avec Jean-Luc Godard et François Truffaut. Une recherche formaliste des plus soutenue caractérise les oeuvres de cette époque, qui se veulent intransitives, c'est-à-dire libérées de tout objet autre que leur propre écriture. On rappellera à cet égard la parole de Jean Ricardou, théoricien du Nouveau Roman, selon lequel le roman dorénavant devait moins présenter "l'écriture d'une aventure que l'aventure de l'écriture". Ces recherches sur la forme s'expriment de façon encore plus radicale avec le mouvement Tel-Quel, animé entre autres par Philippe Sollers, Julia Kristeva et Denis Roche. Ce mouvement pratique la textualité ou encore une écriture des limites: l'écriture est à elle-même sa propre fin, elle entend rompre avec toute idée de représentation romanesque, d'illusionnisme référentiel, de sens à transmettre, et expérimente les seules ressources du langage de façon délibérément révolutionnaire aux alentours de 1968. Il s'agit alors de subvertir l'ordre établi dans son enracinement les plus élémentaire, le logos. Une quatrième période littéraire débute ensuite, qui recoupe le dernier quart du vingtième siècle, un temps de crises, au pluriel – crise économique, depuis 1973, crise géopolitique, avec la décomposition accélérée des systèmes communistes et la refiguration de l'espace international depuis une dizaine d'années, crise idéologique, avec, en France, une remise en cause, des grands référents communautaires, crise biologique, enfin, avec d'une part l'apparition d'une pandémie des plus dérangeante, le sida, et d'autre part la redéfinition du principe même de vie en raison de possibilités scientifiques nouvelles. Ces bouleversements et ces crises cumulées, non seulement la littérature doit composer avec eux, mais surtout elle en est issue, et cela se

manifeste par l'état d'incertitude extrême qui accompagne toute création: la littérature française échoue à se penser désormais comme universelle, ce qu'elle faisait encore volontiers, dans la lignée des Lumières, à l'époque pas si lointaine de Sartre ou de Camus.

Cet état d'incertitude, cette culture du doute ne sont pas sans agir sur l'esthétique littéraire. En fait, les romans actuels participent d'une période dans laquelle se redessine l'horizon des pratiques littéraires. La première caractéristique concerne, à cet égard, la disparition des groupes, des écoles, des mouvements, phénomène sans précédent depuis quatre siècles, en gros depuis la fin du Moyen-Âge. Cette tradition vieille de plusieurs siècles exprimait la conviction de toute-puissance de la littérature, sûre de ses bons droits, de son efficacité à proclamer des vérités de société, à susciter des avancées de civilisation: au seizième siècle, regroupement des poètes de la Pléiade; au dix-septième, cohésion des auteurs classiques autour de valeurs communes; au dix-huitième, bataille encyclopédiste; au dix-neuvième, cénacles romantiques ou naturalistes; au vingtième, mouvement surréaliste ou Nouveau Roman. Des débats, parfois houleux, se déroulaient à la périphérie de ces mouvements et accompagnaient la vie littéraire elle-même, par exemple, dans la première moitié du vingtième siècle, entre Mauriac-Sartre, Sartre-Camus, Robbe-Grillet-Sartre, débats importants parce qu'ils cristallisaient, au-delà des rivalités de personnalités, la confrontation de différentes conceptions de la littérature...on se souvient des altercations entre Claudel et Gide, la prose volontiers sulfureuse de ce dernier hérissait Claudel, qui lui reprocha de gaspiller son talent à ne s'intéresser qu'aux veaux à deux têtes: Gide rétorqua que seuls les veaux à deux têtes lui permettaient de comprendre pourquoi ceux qui n'en avaient qu'une s'en servaient aussi mal. Ce type de polémique, je les appellerais volontiers structurantes en ce qu'elles engageaient une éthique littéraire: à l'heure actuelle, elles ne semblent plus exister qu'à titre de souvenirs, chaque saison essayant de les ranimer sans parvenir vraiment à dépasser le battage médiatique, aussi vain littérairement qu'efficace économiquement: guerre des Marie (Darrieussecq/Ndiaye, sur un point supposé de plagiat, au printemps 1998), affaire Houellebecq, sur un point apparent de littérairement correct, à l'automne de la même année... Quant à l'absence d'écoles ou de groupes littéraires, elle suscite des tentatives régulières pour en inventer, mais des tentatives qui échouent de façon tout aussi régulière.

Jérôme Lindon, qui dirige les Éditions de Minuit et accompagna comme éditeur le mouvement du Nouveau Roman, proposa voici une dizaine d'années, pour rassembler une nouvelle génération d'écrivains, le terme de roman impassible. Mais l'absence d'esthétique commune à ces auteurs, malgré certaines affinités dont l'épurement des formes narratives, discrédita d'emblée l'appellation; de même, les labels régulièrement lancés pour tenter d'unifier, à des fins commerciales, des auteurs que seules les circonstances éditoriales rapprochent: Nouvelle fiction, pour évoquer le retour en grâce du romanesque dans les années 1980; Ecole de Brives, pour désigner un peu plus tard quelques auteurs régionalistes du centre de la France, comme Denis Tillinac; "Moins que rien", appellation proposée par le rédacteur en chef en mal d'inspiration d'une illustre revue en mal de lecteurs, pour tenter d'assembler des auteurs très disparates, simplement parce qu'ils abordent la réalité quotidienne sous ses aspects les plus humbles et ses circonstances les plus menues. Un des seuls groupes actuellement constitué est le groupe *Perpendiculaire*, structuré autour de la revue qui porte le même nom. Ce groupe, fondé en 1984, dont le chef de file s'appelle Christophe Duchâtelet, prône une recherche "de ce qui est vécu par chacun, afin d'aboutir à la production de trajectoires signifiantes susceptibles de déstabiliser les grandes surfaces idéologiques"<sup>1</sup>. Noble projet, mais à très faible efficience: outre une audience anémique, il se contente d'adapter une dénonciation aussi vieille que le Nouveau Roman, celle du romanesque psychologique: "on n'attrape pas les mutations contemporaines avec du vinaigre balzacien"<sup>2</sup>. Notre fin de siècle éprouverait-elle l'aporie de l'avant-garde? Celle-ci ne peut fondamentalement que répéter un mouvement d'opposition/dépassement, initié voici bientôt deux-cents ans par les romantiques, et régulièrement repris (par Rimbaud, par les surréalistes, par les Lettristes entre autres). Qu'en est-il de la notion même d'avant-garde, si seuls ses mots d'ordre changent alors que sa logique se répète à l'identique de génération en génération?

Cette disparition, peut-être passagère mais effective, des débats et des recoupements conflictuels marque l'abandon d'une conception téléologique de la littérature, c'est-à-dire de la littérature considérée en termes de progression, de dépassement de soi, de révélation. Les surréalistes dans les années 1930, les lettristes dans les années 50, le mouvement Tel-Quel dans les années 70 s'en firent les porte-paroles

les plus fougueux, et rêvèrent de révolutionner la vie par une écriture elle-même révolutionnée. Le désir s'affirme aujourd'hui de ne plus penser ni pratiquer l'écriture en termes d'avant-garde ou de retour en arrière, de positions nouvelles à conquérir ou anciennes à retrouver. En ce sens, la littérature française, dans ce qu'elle compte de plus remarquable, entretient la perte de toute idéalité, de tout esprit volontaire, qui traverse les autres supports contemporains de la pensée, philosophiques ou politiques. Plus personne, écrivain, homme d'action, homme de science, artiste, ne se sent investi d'une vérité indépassable ni animé d'ambitions messianiques. L'heure est donc davantage aux fictions inquiètes, au questionnement ontologique, à l'imagination d'histoires réconciliant une humanité qui doute et un univers qui se recompose, dans des formes narratives appropriées, c'est-à-dire souples, flexibles, accessibles.

Autre changement, lié au précédent, et qui concerne les mentalités littéraires: le statut culturel de l'écrivain. La nostalgie du grand écrivain, telle qu'elle s'énonce fréquemment, exprime surtout la fin d'une certaine représentation de l'écrivain, prestigieuse et mythique: le maître à penser, engagé comme Sartre, moraliste comme Camus, remueur de conscience comme Gide, visionnaire épique comme Malraux, militant acharné comme Aragon, l'écrivain qui donne de la voix, ouvre les chemins, impose sa trace. Née au moment de l'Affaire Dreyfus avec Zola, cette représentation de l'écrivain-intellectuel, puisant également ses racines du côté de Voltaire et de Hugo, domina le vingtième siècle, y compris chez ceux qui s'imposaient en la réfutant, comme les Hussards après la seconde guerre. Dans les années 1980, Malraux, Sartre, Aragon mouraient; de même, des théoriciens français au renom international, Barthes, Lacan, Althusser: ces disparitions simultanées entraînèrent aussi celle de la tradition même à laquelle ils se rattachaient. La promotion du modèle médiatique, avec ses porte-voix attitrés, Philippe Sollers, Bernard-Henri Lévy, Antoine Comte-Sponville, accentua l'évolution. En fait, l'écrivain se met aujourd'hui entre parenthèses de toute implication historique immédiate, quelles que soient ses options propres, et ne se reconnaît aucun magistère, aucun droit particulier à l'action historique. Cet effacement de la personne devient une donnée nécessaire à l'accueil du monde social dans l'oeuvre, comme le montrent les romans de François Bon, d'Antoine Volodine ou de Jacques Séréna, qui tous abordent les états présents, y compris

les plus délicats, les plus brûlants, les plus polémiques, de la société contemporaine. Cette attitude de réserve caractérise la vie intellectuelle présente, expliquant aussi pourquoi aucun écrivain ne bénéficie de l'ensemble des attributs propres à l'écrivain prestigieux de naguère: la reconnaissance (être considéré), la notoriété (être célèbre), la popularité (être aimé). Par voie de conséquence, le statut de discrétion qui en résulte ne peut que rendre encore plus improbable, quand bien même ils en auraient envie, l'engagement d'écrivains qui ne constituent plus, pour le public, une alternative culturelle.

Et pourtant, la famille des intellectuels-écrivains, à l'esprit aussi acerbe que la culture est étendue, existe toujours mais cultive davantage le doute philosophique que l'engagement historique. *Les Petits Traités* de Pascal Quignard, oeuvre-clef des dix dernières années, illustre cette situation. Quignard, dans cette soixantaine d'essais publiés depuis 1984, puise matière à songer dans les disciplines et les temps les plus divers, et son érudition est éclectique. Antiquité, Moyen-Age, Renaissance, âge classique, Europe, Asie, ouvrages de poésie, de théologie, de linguistique, de morale, de rhétorique, de philosophie, de biologie, musique, peinture constituent ses terres d'élection, avec un intérêt marqué pour les oeuvres, les auteurs, les genres oubliés. Chaque traité intègre des données culturelles, prélevées dans les lectures les plus différentes. Des paragraphes didactiques voisinent avec des réflexions moralistes, des références scientifiques rencontrent des citations poétiques, des rappels de textes religieux se mélangent avec des démonstrations philologiques. L'écrivain réveille avec méticulosité des oeuvres, des vies, des pratiques d'écriture, des états de langage, des éclats ou des ténèbres de civilisation. Il cultive l'image du clerc, en l'adaptant aux temps présents, romançant délibérément un savoir qui a perdu toute tension sacrale, toute prétention objective. Ce savoir, fortement intériorisé, révèle alors une identité et une intimité douloureuses. Quignard inverse l'image du rat de bibliothèque: le clerc ne dévore pas les livres, il est rongé par eux, il s'altère, il devient autre, perd ses certitudes à l'incessant contact des textes. Le clerc est grignoté par le doute quant à la valeur de sa culture. La multiplicité des savoirs semble compromettre l'idée même de connaissance. D'un côté, *Les Petits Traités* regorgent de matière érudite, exubérante, prolifique, éclatée; de l'autre, ils apportent un démenti sans recours à l'appareillage logique et cognitif de l'esprit, aux outils conçus par l'homme pour

appréhender le monde: langues, systèmes, religions, histoire, politique, tous les systèmes à sens exhibent leur vanité et leur arbitraire...Le sens n'est qu'une proposition sans valeur essentielle; l'acte de penser et son produit, la pensée, se ramènent à des nécessités purement physiologiques, une énergie mentale en quête d'assouvissement, comme la faim, la soif, le sexe; la raison constitue une machinerie à impostures, qui déguise les désirs en nécessités abstraites. Quignard renverse en fait le projet du clerc médiéval, de l'intellectuel humaniste, de l'honnête homme classique, de l'encyclopédiste, de l'intellectuel engagé, qui unifièrent les connaissances en discours de connaissance et dépassèrent parfois ce dernier en discours d'action: de cette façon s'énonce, avec alacrité, le malaise de l'écrivain fin de vingtième siècle. L'érudition ne se vit plus comme un discours unitaire, la culture n'est plus assurée de la cohérence de son propos, de la cohésion de ses modèles. Elle est disparate et fragmentaire, elle active le doute plus qu'elle n'incite à l'action. Un autre écrivain, Alain Nadaud, dans des romans comme *La Mémoire d'Érostrate*, développe également une semblable inquiétude.

A l'opposé d'une certaine tradition séculaire, l'actuelle représentation de l'écrivain, de ses pouvoirs et de ses prérogatives, semble ainsi fortement relativisée, dans une société qui s'est choisie d'autres bergers. La littérature romanesque n'en est pas moins vivante pour autant. On peut alors tenter de distinguer des dominantes, parmi les productions romanesques les plus récentes et les plus intéressantes. J'en verrai pour ma part quatre: une tendance néoclassique, tout d'abord, qui consiste à réactualiser les traditions les plus anciennes du genre; une tendance néomoderniste ensuite, plus proche des expérimentations contemporaines, même si elle les assouplit; une tendance aux fictions autobiographiques, ensuite, romans de l'autoreprésentation dans tous ses états; une tendance aux fictions de langue enfin, à des récits qui mettent en jeu, de façon romanesque, leur rapport à la langue et à l'écriture. Cette présentation ne doit pas se lire de façon systématique, comme une classification divisant et répartissant artificiellement des oeuvres. Elle vise simplement à souligner des tendances significatives, compatibles les unes avec les autres, qui parfois se superposent dans un même ouvrage avec des nuances variables. Elles ne découpent pas un horizon romanesque, mais proposent quelques principes esthétiques agissant à la verticale des oeuvres.

Une première tendance, néoclassique, s'observe dans certains romans actuels qui en reviennent, à la fin d'un siècle d'expérimentations, à une plus grande conformité de fiction, à une plus grande sagesse ou un plus grand conformisme d'écriture, c'est selon. Cette tendance se comprend au regard des déclarations provocatrices d'Alain Robbe-Grillet, telles qu'elles théoriserent les réalisations de l'avant-garde dans les années 1960 et définirent alors un nouveau type de récits. L'art romanesque renonce au personnage, à l'histoire, à la vraisemblance, au réalisme, à la psychologie, au sens et au primat de l'idée et de la critique. Par réaction, dans les années 80, l'histoire à raconter se rappelle au bon souvenir des romanciers. Une renarrativisation du récit s'effectue, ce qui implique, dans la pragmatique de l'écriture romanesque, trois opérations: inventer une histoire, composer cette histoire en intrigue, développer cette intrigue en séquences imaginatives. Cette tendance rassemble des oeuvres et des personnalités aussi diverses que les traditions romanesques qu'elle réinvestit. Des écrivains comme Patrick Modiano ou Sébastien Japrisot, dès le milieu des années 60, entretenaient, de façon allégée, un certain type de roman à l'ancienne, à la fois de psychologie et de suspense: on ne saurait d'ailleurs trop insister sur le rôle joué, dans cette renarrativisation du roman, par les auteurs de littérature noire et de polar, Daniel Pennac ou Didier Daeninckx par exemple. D'autres écrivains, qui ont fait leurs premières armes dans l'avant-garde, sont revenus, au fil du temps, à des modes de fiction qu'ils réfutaient antérieurement, il en va ainsi de Danièle Sallenave, de Le Clézio ou de Philippe Sollers. Enfin, plus récemment, des écrivains contribuent à renouveler certaines traditions, à les revisiter, à leur apporter une nouvelle légitimité: Olivier Rolin et le roman d'aventures, Sylvie Germain et le roman-fable, Eric Holder, dont les romans et les nouvelles s'avancent comme des chroniques de la vie quotidienne. Ces écrivains déclinent avec un plaisir retrouvé le répertoire romanesque c'est-à-dire composent, à partir de situations archétypales, des fictions inspirées par le temps présent, ses événements, ses mentalités, sa sensibilité, ses réflexes. Le roman de qualité retrouve ainsi une de ses fonctions ataviques, qu'il avait non pas oubliée mais abandonnée à une production mineure, de grande consommation et de petit intérêt: actualiser les figures de la condition humaine, au travers de situations qui ne sont pas irréductibles à l'Histoire mais s'incarnent en elle (la rencontre amoureuse, la mort du père, la naissance d'un



enfant, le sentiment de solitude ou d'angoisse, l'attrait de l'inconnu...). Bien des romans actuels reprennent ainsi des sujets convenus, mais en les abordant différemment, avec le regard et l'expérience du temps présent. En fait, aucun écrivain, parmi ceux qui importent, ne rejette totalement l'héritage de la modernité: simplement tous le décantent et l'assimilent en douceur, de façon à faire aller le roman ailleurs. Cette mémoire différenciée, volontiers paradoxale, permet d'évaluer l'intérêt littéraire d'une oeuvre: elle garantit que le retour à une pratique romanesque relativement traditionnelle s'effectue sans académisme.

A cet égard, une seconde tendance, que j'appellerai néomoderniste, s'observe, davantage influencée par cette veine expérimentale du vingtième siècle qui va de Gide à Pérec. Jean-Philippe Toussaint, Antoine Volodine, Christian Gailly, Renaud Camus, Marie Ndiaye élaborent des récits qui à la fois jouent du romanesque et jouent avec le romanesque. La mise à distance, l'ironie, la stylisation extrême entretiennent dans le récit la conscience de la fiction en train de s'écrire. L'intrigue se décale, se dédouble, se défait, les personnages s'épanouissent puis s'évanouissent, les ressorts du romanesque sont exhibés. Sans se décomposer, le roman s'autodétourne à des degrés variables. Le maître du genre en est Jean Échenoz, qui part toujours d'une catégorie romanesque familière pour mieux en désamorcer les conventions. Chacun de ses romans s'inscrit dans la tradition de la littérature noire: roman d'aventures, roman policier, roman d'espionnage, roman d'anticipation. Le roman évolue alors dans un espace intermédiaire, entre fidélité et parodie. Les situations-types s'enchaînent dans un respect des agencements attendus: scènes d'action, enquêtes, poursuites, confrontations, fuites, intrigues amoureuses. L'écrivain multiplie toutefois les marques de désinvolture. Sa fantaisie se repère dans une manipulation des codes, un jeu sur les tons et les mots qui creuse la distance entre l'histoire racontée et sa narration, l'écriture et ses présupposés. En suscitant et décalant simultanément des processus littéraires, Échenoz règle de façon différente et renouvelle, sans lourdeur expérimentale, les conditions même de la fiction. Il adapte ainsi le roman à de nouvelles approches, entre autres celles de la société-spectacle dont il se fait le premier portraitiste, en jouant avec les catégories du vrai et du faux, de l'illusion accréditée et de ses artifices dénoncés. Chez Echenoz, la conscience esthétique coexiste ainsi joyeusement avec une conscience ethnographique très forte.

Troisième tendance majeure du récit contemporain: l'écriture fictive de soi. Partant des formes classiques de l'autobiographie, certains écrivains tentent de définir des aspects de leur vie, de leur personnalité qui échappent à la description, à la narration, à l'analyse. La conscience, les contours admis de la personne et de la personnalité, intéressent moins ces auteurs que l'imaginaire, les fantasmes, les pulsions, bref toute la part souterraine de la personnalité. A la suite de Serge Doubrovsky, qui le premier proposa ce terme en 1977, et d'Alain Robbe-Grillet qui, à partir du *Miroir qui revient* s'y adonna, on appelle autofiction un certain type de récits qui redéfinissent l'autobiographie en fonction des apports de la psychanalyse. La vérité du moi ne se limite pas aux seuls effets de la conscience. Cette vérité inclut aussi un inconscient, c'est-à-dire un domaine qui, par principe, échappe à la logique, à la conscience, à la nomination directe, à l'exposition frontale, c'est-à-dire à l'écriture autobiographique conventionnelle. Seule la fiction peut exprimer la dimension inconsciente du psychisme, selon une démarche indirecte, en la décalant à la façon d'un rêve ou d'un lapsus. La transformation romanesque des expériences vécues, leur affabulation, permettent ainsi d'exprimer les états seconds de la personne: en cela, dans bien des textes, autobiographie et roman sont aussi indissociables que le sont la conscience et l'inconscient en tout être humain. Dis moi comment tu mens je te dirai qui tu es: dans certaines oeuvres de Hervé Guibert, de Philippe Sollers, d'Hector Bianciotti, la fable, intégrée dans la relation autobiographique, permet la mesure régulière de l'inconscient. D'autres écrivains s'attachent à déterminer les influences, ancestrales ou littéraires, qui ont déterminé leur personnalité, de façon mal perceptible sinon inconsciente. L'écrivain se décrit alors en biais, au travers de figures étrangères depositaires d'une part de sa vérité. Pierre Bergounioux et Pierre Michon réinventent ainsi leur filiation, perdue dans le passé, en composant des fictions généalogiques. *"Je est hors d'état"*, écrit pour sa part Pascal Quignard dans les *Petits Traités*, où il multiplie les évocations de soi par figures d'écrivain interposées<sup>3</sup>, très souvent antiques. En fait, ces exemples montrent combien la réflexion sur les identités trouve un écho profond dans toute une littérature de l'individualité qui se creuse – Pierre Bergounioux, Jean Rouaud, Pierre Michon – ou de l'intimité qui s'épanche – Annie Ernaux, Hervé Guibert. Ces identités se cernent toutes dans un rapport pressant à l'autre qui les habite, à l'étranger qui existe en

elles, l'ancêtre inconnu dont on ressent l'influence chez Michon, le double pressenti dont on imagine l'existence parallèle chez Guibert, raison pour laquelle l'autobiographie devient brusquement roman et le roman essai: le texte est à lui-même son propre étranger, comme celui qui le rédige; raison pour laquelle, aussi, cette littérature est peut-être moins narcissique que politique, au sens fort du terme, dans son refus de distinguer identité et étranger, dans sa démarche profondément assimilatrice, répercutant en son corps même ce qui agit en celui de la Cité.

Dernière tendance enfin, les fictions de langue, les récits qui font de la domination de la langue leur priorité. Certains romanciers privilégient une nouvelle pratique de la langue écrite, non par jeu ou par gratuité poétique, mais pour rendre compte d'une réalité de société qui appelle des modes d'expression renouvelés. Seul un travail linguistique particulier peut exprimer certains états actuels de la société, en les transposant par le verbe: c'est l'évocation du monde rural que l'on trouve chez Pierre Bergounioux et Pierre Michon; la présentation du monde ouvrier d'aujourd'hui et des nouvelles formes de marginalité, que François Bon et Jacques Serena excellent à *énoncer*, ou encore la voix de la revendication créole propre à Patrick Chamoiseau, à Raphaël Confiant, auteurs antillais de la nouvelle génération, celle de l'après Césaire, de l'après Glissant. Ces écrivains travaillent la langue dans le sens d'une plus grande sophistication stylistique et d'une moindre contrainte syntaxique. L'écriture y gagne un rythme, un tempo qui s'accordent avec les à-coups, les turbulences, les mouvements déphasés du monde moderne. Au seizième siècle, des écrivains comme Rabelais et Montaigne expérimentaient les états d'une langue alors en voie de formation, le français. Peut-être appartient-il à leurs héritiers actuels d'être les praticiens en acte de cette même langue en situation de crise, sous la pression de son effacement international et de ses effondrements organiques. Une conscience linguistique très vive anime, quoi qu'il en soit, les écrivains contemporains au point que parfois, à l'image de Pascal Quignard, ils font de la langue la préoccupation principale de leur oeuvre.

Alors en crise, la littérature romanesque française au présent? Non, si le terme de crise s'entend à la négative, comme une perte de valeur, le règne de la précarité, le retour au chaos. Oui, si l'on considère la crise comme une condition de remise en cause, l'au-

toquestionnement d'une littérature romanesque avide de se retrouver et de se découvrir sans exclusive, de tester ses propres limites, de rappeler ses acquis, bref un réflexe de recomposition qui s'effectue en situation d'écriture, avant de s'accomplir en état de lecture. C'est sans doute là tout le mal que l'on puisse réciproquement se souhaiter.

Bruno Blanckeman  
Université de Caen

## Notes

<sup>1</sup> *Le Monde des livres*, 11 septembre 1998.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Pascal Quignard, *Petits traités, Le misologue*, tome I, éditions Maeght, 1990.

