

*Pour un panorama  
critique de la première décennie  
du XXI<sup>e</sup> siècle*

Quelle est la réponse donnée aujourd'hui aux mises en crise du sens, de l'histoire ? Le nouveau siècle est-il nouveau ? Nous sommes sans doute en train de sortir de la littérature autotélique, mais ce qu'on nous propose pour en sortir ressemble parfois à de la régression. C'est pourquoi je voudrais interroger, au travers de quelques cas, ce qui me paraît au contraire faire bouger les lignes dans les domaines suivants : le rapport au réel (référentiel, historique), le rapport au réel (autobiographique, biographique), les deux étant évidemment liés, et enfin le rapport aux récits antérieurs, qui aboutit peut-être à une mise en question encore plus radicale du réel et du genre, voire à l'invention de nouveaux genres. Je proposerai également la notion de « novation-impasse », pour désigner des expériences d'écriture-limite, qui incontestablement rompent avec ce qui a précédé, mais qui (peut-être) n'ouvrent de voie que pour leur auteur. Sans doute est-il encore trop tôt pour le dire.

En premier lieu donc, le rapport au réel au sens de référentiel, historique. Certains des écrivains les plus novateurs aujourd'hui intègrent dans leurs récits des événements qu'ils n'ont pas vécus, ce qu'on pourrait appeler avec Derrida un « désajustement du contemporain » (Derrida, 1993 : 162). À première vue, le phénomène ne semble guère nouveau : le genre du « roman historique » est attesté de longue date. Mais la nouveauté réside à la fois dans la *distance* à l'événement, qui est d'une génération, ou deux, pas davantage, et dans l'*implication* par rapport à l'événement. Ces textes sont le symptôme littéraire de la crise du régime moderne d'historicité telle qu'elle a été analysée par François Hartog : les notions de mémoire et d'héritage y prennent une importance accrue, et ils articulent un rapport inédit au temps et à l'histoire (Servoise, 2001 : 78).

Chez ces romanciers, les événements relatés et non vécus appartiennent à la génération des parents ou des grands-parents, c'est dire que la transmission reste plus ou moins de l'ordre du personnel, mais avec l'écran protecteur d'une génération intermédiaire, voire deux. Or l'analyse nous a appris que dans la vie de chacun de nous se trouvent des souvenirs d'autant plus obsédants, d'autant plus pesants, qu'on n'est pas bien certain de les avoir réellement vécus, qu'ils appartiennent peut-être à quelqu'un d'autre. Et il ne s'agit pas uniquement de « secrets de famille » : la lecture et l'histoire contribuent également à forger en nous des figures que nous nous approprions, au point de brouiller les frontières de nos souvenirs personnels. Cette mise en question de notre mémoire, de sa porosité, de sa tendance à phagocyter ce qui n'est pas strictement de nous ou à nous, en vient de proche en proche à interroger la nature du réel ou plus exactement de ce qui du réel peut nous être transmis. C'est ainsi que Laurent Mauvignier, avant même d'écrire *Des Hommes*

(2009), interroge déjà la guerre d'Algérie à propos d'un livre qui apparemment parle de toute autre chose, *Dans la foule* (2006a) :

Ce qui s'était passé au Heysel nous renvoyait à la violence fasciste, nazie, à l'image des charniers. Pour moi, il y a une parenté avec ce qu'a pu être la guerre d'Algérie, comme fait structurant une génération. Je pense à tous ces auteurs dont l'œuvre est portée plus ou moins directement par la guerre : Agrippa d'Aubigné, Balzac, Claude Simon, Céline, Duras, ou même Modiano, dont l'écriture explore l'intime, mais un intime où l'Histoire affleure partout : la Seconde Guerre mondiale, l'exode, les trafics, les mensonges autour de ça, *ce sont des choses qui appartiennent au monde des adultes, qui sont autant de mystères, d'énigmes pour les enfants venus après*. Tous ces êtres portent des secrets qui sont étroitement liés à l'Histoire (2006b, nous soulignons).

Or, de l'histoire proche du siècle dernier, ce qui émerge comme sujets en littérature, ce sont la Seconde Guerre mondiale, la guerre d'Algérie, et plus généralement la question du totalitarisme. La Seconde Guerre mondiale, sur le plan historique, semble présenter aujourd'hui une sorte d'évidence massive, difficile à déconstruire, qui explique peut-être le succès de *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006)<sup>1</sup>, l'intérêt (et le scandale) de ce livre résidant essentiellement dans l'origine de l'énonciation. *Le rapport de Brodeck* de Philippe Claudel (2007)<sup>2</sup>, sur un mode allégorique, *Jan Karski* de Yannick Haenel (2009) avec sa structure tripartite, *HHhH* de Laurent Binet (2010) avec son contrepoint présent-passé, se confrontent tous à un passé plus ou moins consensuel, qu'il s'agit de problématiser par les modes d'écriture. Chez Binet par exemple, les effets de lecture sont intégrés de façon humoristique, voire destructrice, dans le texte : la « nuit des longs couteaux » est relatée au présent, dans un style très vif, et un ami admiratif croit que c'est inventé. Binet, à la fois mortifié et flatté, se dit : « J'aurais dû être plus clair au niveau pacte de lecture » (2010 : 69). Du coup, l'effet de lissage énonciatif par l'emploi du présent est désamorcé par l'éclat de rire du lecteur : il s'était laissé piéger, il y croyait, mais il y croyait dans une « suspension d'incrédulité », voilà qu'on lui apporte des preuves et qu'en plus l'auteur fait son autocritique en bon disciple de Genette. Cela dit, si le lecteur est captivé, comme je l'ai été, au point de souhaiter, au mépris de tout savoir historique, que les protagonistes s'en sortent, donc s'identifie à eux, où est la distance critique ? Quel savoir est retiré de cette lecture ?

- 1 À comparer avec *Central Europe*, de William T. Vollmann, traduit de l'américain par Claro, Arles, Actes Sud, 2007. L'histoire, située essentiellement en Allemagne et en Russie, pose l'équivalence entre le stalinisme et le nazisme, et, dans les deux cas, l'énonciateur est le plus souvent un « méchant », qui adhère absolument à l'idéologie de son camp. À l'opposé, dans *La mitrailleuse d'argile* de Victor Pelevine, traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Éditions du Seuil, 1997, contrepoint entre la période de 1918-1919 à Moscou, vécue par un jeune officier tsariste qui se retrouve dans les rangs de l'Armée rouge, et les dernières années du siècle vécues par le même (?) interné dans un hôpital psychiatrique à Moscou, l'intérêt du contrepoint est sa relative indécidabilité, et l'ambiguïté des points de vue.
- 2 Philippe Claudel a publié plus récemment *L'Enquête* (Stock, 2010), enquête sur une vague de suicide dans une grande entreprise, « le roman de quelqu'un qui ne comprend plus ».

Le savoir à retirer est peut-être d'abord celui de l'auteur lui-même, en particulier dans les cas où le récit est amarré sur une mémoire familiale plus ou moins occultée ou effacée, comme dans *Le Wagon* d'Arnaud Rykner (2010), histoire de son grand-oncle déporté en 1944 à Dachau, ou *Portrait de Lorenzaccio en milicien* d'Antoine Billot (2010), ce qu'Aurélié Barjonet, qui en donne d'autres exemples, appelle des « récits autobiographiques de filiation<sup>1</sup> » (2010). Ces textes, en mode « stéréochronie » (2010 : 151), jouent sur la simultanéité présent-passé, et traitent de « l'obscène catastrophe du xx<sup>e</sup> siècle » (Volodine, cité dans Millois, 1998 : 42) sur un mode relativement réaliste. D'autres options sont possibles, du côté du fantastique, de la science-fiction, y compris de ce que Margaret Scanlan propose d'appeler le « roman terroriste<sup>2</sup> » : ce genre croise la question de la littérature engagée, située aujourd'hui dans une sorte d'angle mort, puisque nombre de voix la déclarent dépassée, mais le dépassé, comme le refoulé, peut bien un jour faire retour. Ce type de roman renoue avec la tradition de l'engagement politique de l'écrivain, tout en le mettant en question : il ne s'agit sans doute plus d'un engagement dans une cause spécifique, ou pas seulement, mais d'une réflexion sur la possibilité pour l'écrivain, en tant que tel, d'apporter un éclairage critique sur le discours de l'idéologie dominante<sup>3</sup>. C'est le cas par exemple du roman de Nicole Caligaris, *Okostenie* (2002). *Okostenie*, en russe, c'est « l'état de léthargie où tombe un homme sous la torture [...] "il s'est fait os." » Au travers des bribes de souvenirs élaborés par un narrateur à la mémoire torturée, trafiquée, qui cherche à ne rien révéler à ses bourreaux, se dessine un régime dictatorial, policier, un flicage généralisé, l'érection d'un ghetto... Rien n'est spécifié, mais on peut penser au nazisme, à divers régimes d'Amérique latine (Chili, Argentine) ou d'Europe centrale, ou du Maghreb (Tazmamart) et la déterritorialisation même, agencée par le langage, ébranle davantage le lecteur qu'une insertion spatio-temporelle précise. C'est dire aussi que les récits du premier type (Claudel, Binet, Haenel) sont (relativement) consensuels quant à leur *sujet*, alors que les récits du deuxième type (roman terroriste) le sont moins, de par leur genre même. Ils redoublent les effets de « terreur » moins par ce qu'ils racontent que par la pression exercée (symboliquement) sur le lecteur : c'est ainsi que chez Volodine, la clôture de l'univers fictionnel est « non seulement une façon de symboliser l'isolement dont souffre une telle pensée politique à l'heure actuelle [la pensée égalitariste] mais aussi un moyen de la faire exister en la présentant comme l'objet de persécutions » (Servoise, 2011 : 204).

- 1 Aurélié Barjonet, « La troisième génération devant la Seconde Guerre mondiale : une situation inédite », communication au colloque de Brno (République Tchèque), « Raconter ce qui n'a encore jamais été raconté », avril 2011. À propos des remaniements de la mémoire, cf. Pierre Laborie, *Le chagrin et le venin*, (Paris, Bayard, 2010), étude de la réception des mémoires de la Résistance, avec un « tournant » au moment du film de Marcel Ophuls, *Le chagrin et la pitié* (1970).
- 2 Margaret Scanlan, *Plotting Terror : Novelists and Terrorists in contemporary fiction*, Charlottesville/London, University of Virginia, 2001. Scanlan consacre notamment une analyse à *Lisbonne dernière marge* de Volodine.
- 3 Toute l'œuvre de Volodine, ainsi que diverses interviews, illustre cette position.



Les récits concernant la guerre d'Algérie, une question plus proprement « française », soulignent surtout le silence des Français qui y ont participé (Roche, 2010a : 203-216). (Un Français pourrait-il écrire un texte *du côté algérien* ?) Quoique un demi-siècle ait passé depuis la fin de la guerre, il s'agit non pas de « romans historiques » mais de romans sur le présent, c'est-à-dire sur l'état présent de la mémoire collective sur ce passé. Ils ont donc valeur de symptômes, au pluriel, car il faudrait s'assurer que cette mémoire est une. Comme on l'a vu avec l'interview de Laurent Mauvignier déjà citée, la guerre d'Algérie a été une expérience cruciale pour la génération née dans les années 1940 ou 1950. C'est l'expérience de l'Algérie qui amène Georges Romillat, le héros de Jacques Jouet, à s'interroger sur les événements qui ont précédé ce qu'il est en train de vivre : « Il n'avait eu à tuer personne. Il avait fermé les yeux sur des exactions dont il entendait pourtant la clameur. Un négationniste objectif pour cause de tranquillité d'abord » (Jouet, 2006 : 215). Romillat, parce qu'il a été mêlé à l'histoire-événement, devient « historien », c'est-à-dire qu'il tente de comprendre ce qui lui est arrivé et découvre l'antérieur :

Auschwitz pesait comme une Apocalypse de lecture hermétique, un bloc d'ineffable. [...] Mais Romillat était trop historien de vieille formation pour concéder quoi que ce soit à l'ineffable. Il repensa au *Lutétia* et à l'effacement des traces de la Kommandantur, auquel il avait un peu participé. [...] Il défendait l'idée que ce qu'on appelait l'inhumain n'était pas incompréhensible et extérieur à l'humain (2006 : 258)<sup>1</sup>.

Une telle mise en question ne se trouve pas chez les personnages de Mauvignier : dans *Des Hommes*, c'est avant tout la guerre vue du côté français, dans les dégâts qu'elle a produits sur les soldats. En revanche, Arno Bertina met en œuvre une dualité de points de vue, dans une tentative pour rendre compte du conflit dans sa complexité : le récit s'organise en une double focalisation, un Algérien marié à une Française et pris dans la manifestation d'octobre 1961, et un Français, appelé en Algérie en 1939, coïncé là-bas par la guerre, et qui y vit jusqu'en 1962 (2003). Dans les différents cas, même si les clivages ne sont pas du même ordre que du temps où étaient interdits *80 exercices en zone interdite* de Daniel Zimmermann (1961) ou *Le Désert à l'aube* de Noël Favrelière (1960), reste ouverte la question de l'acceptabilité, par le champ littéraire, de certains pans de cette mémoire.

Le passé historique évoqué jusqu'ici est un passé de violence (guerres, révolutions, dictatures). Et on serait tenté de penser qu'un écrivain qui, aujourd'hui, évoquerait un passé comme objet de nostalgie basculerait automatiquement du côté de la copie d'ancien, du passéisme formel. Un contre-exemple utile nous est donné par Pierre Bergounioux. Certes, son image de marque est généralement celle d'un écrivain passéiste, et de fait, nombre de ses récits évoquent un passé campagnard, largement disparu – de même que les récits de François Bon évoquent un passé industriel en partie défunt. Mais, par exemple, un texte comme *La mort de Brune* (1996) échappe à mon sens à ce cliché. Non seulement parce que le texte a pour noyau central l'assas-

1 Belle réponse à l'insupportable rhétorique de l'« ineffable » qui prolifère sur le sujet.

sinat du maréchal Brune par la Terreur blanche, événement marqué politiquement et toujours actualisable, mais parce qu'il relate le choc de la modernité dans son double effet, à la fois tragique dans ses conséquences mais accepté par le sujet-narrateur : le peintre du dimanche qui se suicide après avoir découvert, aux actualités, la peinture au fusil de Niki de Saint-Phalle est une victime de ce choc qu'il ne surmonte pas, alors que le narrateur (la conscience du récit) comprend qu'il lui faut aller plus loin. Un choc du même ordre se lit dans *Le baiser de sorcière* (2010), non pas cette fois entre modernité et nostalgie, mais comme articulation entre récit fictionnel et essai. Le livre se présente matériellement en deux parties, tête-bêche. La première, intitulée *Le baiser de sorcière*, montre en couverture une photo représentant un tank soviétique entrant dans Berlin, et relate l'histoire de cinq jeunes tankistes, de Mourom à Berlin, où ils trouvent la mort (2010 : 11-56) : le « baiser de sorcière », c'est le nom de l'impact qui détruit leur engin. La deuxième partie, intitulée *Le récit absent*, porte en couverture une photo qui représente probablement Staline faisant un pied de nez. C'est un essai sur les conditions de la représentation historique (2010 : 9-81), dont la leçon n'est pas dépourvue d'ambiguïté. En effet, d'un côté, l'auteur semble privilégier la littérature de témoignage, d'immédiateté : « Ils [les jeunes tankistes] ont acquis quelque chose dont ils sont seuls à connaître la nature parce que c'était à leurs risques et périls et que ce serait le perdre que d'en céder le texte aux plumitifs officiels, aux politiques » (2010 : 53-54). De l'autre, il souligne la distance entre « l'événement et la version écrite qu'il trouvera, peut-être, sur le papier. Dans l'Antiquité, trois siècles », et le décalage entre l'état d'une société et sa littérature : « Si la littérature survit à l'Ancien Régime, c'est parce que les faits démentent les principes. Ce qui se passe n'a rien à voir avec ce qu'on avait dit, voulait, et n'est, de surcroît, publié nulle part, sinon dans les tristes traités de l'économie politique anglaise. » Ce double décalage (distance temporelle, représentation bancaire) amène Bergounioux à un constat de carence de la littérature, qui mourrait de ne pas pouvoir offrir une représentation adéquate des événements majeurs du siècle.

Tous ces textes touchent donc à une souffrance historique, plus ou moins proche, avec des procédures formelles qui jouent entre l'empathie et la mise à distance. Cet écart relatif au réel, ou plutôt ce rapport problématique au réel, est peut-être un des traits distinctifs de la narration d'aujourd'hui. Comme le rappelle Dominique Rabaté, des textes comme *La soirée avec Monsieur Teste* ou *Paludes* sont à l'origine d'une « sorte de fiction limite [...] [qui] maintient de la potentialité contre toute actualisation, c'est-à-dire exactement le contraire de ce que doit bien être un roman qui sacrifie ses possibles à la construction d'un monde et d'une intrigue » (Rabaté, 2004 : 41). Faut-il y voir une première occurrence de ce que Lionel Ruffel a nommé le paradigme de la spectralité ? « La spectralité semble ouvrir un nouveau rapport au temps et à l'histoire, sans repentir ni conjuration » (Ruffel, 2004 : 95). En tout cas, peut-être qu'aujourd'hui le roman refuse de « sacrifier ses possibles ». C'est ce que l'on va envisager avec notre seconde rubrique, le rapport au réel en tant qu'autobiographie.

Si un rapport immédiat à l'histoire n'apparaît plus guère comme jouable, comme on l'a suggéré à l'aide de quelques exemples des paradigmes formels qui en rendent compte, notamment le « roman terroriste », mais aussi des formes où apparaît l'implication du narrateur comme l'enquête, réelle ou fictive (*HHbH, Le rapport de Brodeck*), la biographie et l'autobiographie de leur côté cessent peut-être d'être des genres de mise en forme du passé (cela depuis les textes fondateurs de Leiris) pour devenir des enquêtes, enquêtes sur soi mais liées à l'histoire. Cette relative novation justifierait l'apparition du terme controversé d'autofiction qui viendrait se substituer aux précédents ou du moins les faire bouger :

L'autofiction est née de l'Histoire. Du besoin qu'ont eu tant d'écrivains (souvent eux-mêmes enfants de l'ailleurs, d'une terre ou d'une langue perdue) de donner trace, sens, cadre, parfois sépulture à l'histoire des leurs – et d'eux-mêmes mis en pièces ou en porte-à-faux par cette histoire. [...] Aucune génération n'a sans doute été amenée autant à méditer sur ce qui l'a précédée [...] (Burgelin, 2010 : 16-17)

Mais il semble que ce soit une sorte de revanche, sinon de retour, « au terme d'un siècle où se sont imposés des discours de radicalité sur la littérature, sommée d'aller vers sa part de nuit, son versant de mutisme et d'effacement » (Burgelin, 2010 : 31). Le terme d'autofiction étant maintenant à ses yeux fossilisé par la critique, Philippe Forest suggère de préférer le terme, emprunté à l'allemand et au japonais, de « Roman-du-Je ». « Le Roman du Je n'a d'autre horizon que la dissolution inquiète de toute perception assurée de soi-même », et il propose d'appeler « hétérographie » « une écriture du Je par laquelle le sujet "revient" en raison d'une "expérience" du "réel" comme "impossible" » (Forest, 2007b : 132 ; 138).

Pour problématiser cette nouvelle écriture du Je, on peut envisager trois solutions : le fantastique, le jeu formel, et la transformation générique. Voyons rapidement un exemple pour chacun de ces cas. Pour le fantastique, *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume (Delaume, 2009). La scène se passe dans un cimetière, où Chloé discute avec Théophile, un confident à la réalité douteuse. En contrepoint à l'histoire de Chloé, on apprend les histoires de certains morts dont tous deux examinent la sépulture. Théophile est amoureux d'une des mortes, lorsque le mari de celle-ci la rejoint, Théophile, jaloux, la déterre et la mange. A part ça, il donne plutôt de bons conseils à Chloé, des conseils de modération. Ce qui est nécessaire, vu la violence de la biographie de Chloé (son père -?- a tué sa mère devant elle et s'est suicidé...)¹. Mais l'auteur, ailleurs, recentre le récit d'une manière quelque peu inattendue : « Écrire le

1 Cf. Anne Garréta, *Ciels liquides*, 1990. Esseulé, le narrateur se réfugie dans un cimetière, dans un caveau, subsiste en vendant des fleurs qu'il vole sur les tombes, puis, ayant repéré un sosie opportunément assassiné, lui prend son identité et devient employé à la morgue. Au cimetière, il s'éprend d'un « corps » (non sexué linguistiquement, celui-ci), finit par l'approcher malgré son mutisme, l'apprivoise par de beaux dessins ; un jour l'être aimé ne vient pas au rendez-vous, et, bien sûr, le narrateur le retrouve à la morgue et s'aperçoit qu'il était à la semblance de l'ange. La fin, en italique, peut se lire comme une mise au tombeau. On peut penser à Chloé Delaume, en plus soft.

Je ne relève en rien du narcissisme, mais de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle » (Delaume, 2010 : 111-112). Le fantastique serait donc à la fois un masque des rapports sociaux – ce qui n'est pas franchement nouveau – et une technique de défense mentale dans la jungle de la modernité.

Pour le jeu formel, *Suite à l'hôtel Crystal* d'Olivier Rolin (2004), dont le dispositif est emprunté à Perec : il y a 43 chambres (on sait que le chiffre 43 pour Perec, c'est l'année de la disparition de sa mère), dont la description obéit à un schéma immuable : d'abord une description technique, « objective », de la chambre, puis brève d'une histoire, qui est celle du narrateur, lequel dit « Je » mais n'est pas Olivier Rolin, du moins on l'espère pour lui, d'abord parce qu'il est mort, ensuite parce qu'il a quantité d'activités peu recommandables, telles que le trafic d'armes, de drogues, la fréquentation de prostituées, de dealers, de gangsters, de candidats dictateurs, etc. Il se livre en fait à un pastiche réjouissant des romans à la James Bond, mis au service d'un projet « topautobiographique », articulation entre un « état des lieux » et « un récit autobiographique éclaté et lacunaire ». L'absence d'ordre chronologique, en soi une banalité dans le roman contemporain, permet notamment des prolepses, soit anticipation par le narrateur (« c'est une autre histoire, que je raconterai en temps voulu »), mais parfois c'est la narration même qui, par un jeu textuel, anticipe : la rupture amoureuse, le vieillissement sans la femme aimée. Ce tuilage entre le dispositif formel et les enjeux existentiels du texte se retrouverait par exemple dans *La Dissolution* de Jacques Roubaud (2008). Dans ce texte, le système mis en place au moment de la première « branche » du *Grand Incendie de Londres* s'est encore complexifié, au point que l'éditeur habituel (Le Seuil) a refusé ce dernier texte. Les traits spécifiques déjà présents dans les précédents s'y retrouvent, mais aggravés : alternances typographiques (caractères gras ou standard, polices différentes, notamment pour les insertions de documents hors écriture personnelle comme les lettres reçues), couleurs différentes, – jusqu'à dix en comptant le noir, qui est une couleur –, justifications différentes, à quoi s'ajoute la mise en scène du médium (l'ordinateur) et de ses fonctions. Or, s'il y a une hiérarchie entre les différentes « entrées », matérialisée par la police, la couleur, la justification, cette hiérarchie n'a rien à voir avec le « sujet » : aucune différence entre une notation « triviale », comme les horaires de chemins de fer allemands, et le fonctionnement de l'esprit, de la mémoire. En revanche, les *artes memoriae* cessent d'être un artifice rhétorique ou un moyen mnémotechnique pour renvoyer à leur cœur noir : « tous les poèmes du livre [*Quelque chose noir*], tous les mots de tous ses poèmes, sont nés de la méditation d'un corps en mémoire, d'un corps de mémoire, d'un corps qui n'était pas le mien » (2008 : 403).

Restons chez les oulipiens pour aborder la transformation générique, avec *L'amour comme on l'apprend à l'école hôtelière* de Jacques Jouet. Apparemment, au début, on pense avoir affaire à un grand roman réaliste, héritier de Balzac ou de Flaubert, l'histoire d'une famille, grandeur et décadence de la dynastie Romillat, trente ans d'histoire contemporaine. Puis le texte se transforme, par glissements progressifs, d'abord peu perceptibles, et enfin de façon radicale, par l'insertion en

forme de coup de force de la photographie de « Sylvain », commentée par Roland Barthes, et le dévoilement du « vrai » nom de « Sylvain » (« mon frère Michel... ») en ce que l'auteur appelle un « devoir de mémoire d'aval, c'est-à-dire de potentialité » (2008 : 429). L'auteur s'affirme écœuré par le terme « devoir de mémoire » et le transforme en lui adjoignant ce complément « d'aval » : il s'agit, non pas exactement de changer le passé, qui est irrémédiable, mais de changer le statut du frère mort : « l'enjeu est que cette personne devienne un personnage. » Nouveau changement de genre, on pensait lire un roman, éventuellement agrémenté de petites insertions pseudo-autobiographiques (par la présence ponctuelle d'un Je mais qui pouvait à la rigueur être un Je de régie) et on s'aperçoit que c'était une biographie, mais la biographie d'un être très proche (le frère) et tragique (la mort).

Ce coup de force n'est peut-être pas anecdotique, peut-être peut-on en tirer une règle qui vaudrait pour d'autres contemporains : le fait de brutalement changer les règles du jeu en cours de partie – ce qui donnerait un nouveau sens à la « potentialité » souhaitée par l'auteur, face à l'irrémédiable de la vie.

Précisément :

Le roman donne raison à la mort, la dernière phrase en lui est toujours une sentence par laquelle on consent au néant. Mais moi, justement, c'était contre cette vérité-là que, depuis le début, j'avais voulu écrire. Je n'acceptais pas que l'histoire s'arrête. [...] On croit qu'un romancier raconte ce qui lui est arrivé quand c'est tout l'inverse qui est vrai ; s'il raconte, au contraire, c'est à seule fin que quelque chose lui arrive encore. On prétend faire un livre de son passé et, en vérité, l'on trace dans le vide un signe et c'est à l'avenir qu'on l'adresse (2007a : 165-166).

Troisième et dernier lieu, le rapport aux récits antérieurs et au *genre* du roman. Tout auteur est évidemment adossé aux récits antérieurs, ce qui procure, d'abord à lui, puis au lecteur, la fois les plaisirs de la reconnaissance (comme de relire un vieux livre d'enfance) et les plaisirs de la distance critique, d'où une jouissance sans remords. Mais l'enfance, c'est aussi le moment où tout semble possible, avant l'obligation des choix : « tout l'espace d'un grand livre encore inédit sans pouvoir compter sur l'appui d'aucune certitude extérieure à soi » (2007a : 160-161). Certains auteurs aujourd'hui proposent d'offrir au roman une liberté plus grande que celle qu'on lui attribue en général, y compris par rapport au principe de réalité, qui n'est pas réellement suspendu par la science-fiction ou le fantastique. C'est le reproche qu'adresse Éric Chevillard à la littérature : « Je reproche depuis longtemps au roman de s'inscrire dans l'espace idéal du songe en se conformant pourtant au principe de réalité, alors que nous tenons [avec la littérature] l'occasion de formuler des hypothèses divergentes, de faire des expériences, d'éprouver de nouvelles façons d'être » (Chevillard, 2007 : 96). Le rêve même ne peut nous montrer un tel monde, car le rêve n'est que « recyclage, amalgame, récupération, analogie ». Mais la littérature le peut, car elle fait ce qu'elle dit : « Tout roman met en œuvre dès les premiers mots les conditions de sa fin. C'est un processus d'autodestruction, de catastrophe... Mes romans voudraient

plutôt instaurer un temps hors de l'Histoire, propice à une méditation poétique et à toutes sortes de spéculations » (2007 : 96).

Pour cela, il s'agit de transformer précisément l'usage de la langue, dans la mesure où celle-ci « structure notre rapport au monde et le fige. Il faut donc, d'une certaine manière, parvenir à la retourner comme on retourne l'agent d'une puissance ennemie et la faire servir des fins en partie contraires à celles pour lesquelles elle fut forgée » (2007 : 96).

Sans pouvoir entrer dans le détail des « retournements » opérés par Chevillard, signalons-en simplement deux modalités (Roche, 2010b). L'auteur se livre à un détournement systématique des genres narratifs (roman d'aventures, conte, roman policier, biographie érudite, critique littéraire, description ethnologique...). Ses personnages quant à eux relayent son refus du principe de réalité, en contestant « l'irréversibilité du temps », « l'autorité paternelle », « la gravitation universelle », griefs que nous partagerions volontiers, mais aussi bien « la couleur invariable du lait » ou « le mutisme du poisson<sup>1</sup> » (Chevillard, 1992 : 18-19). L'écrivain ne fait pas le détail dans tout ce qui le gêne ou l'agace dans notre monde, mais, n'y pouvant pas grand'chose, il se venge par le langage :

Il [l'écrivain] refuse d'admettre que les choses ne peuvent être que ce qu'elles sont parce que notre pensée manque de fulgurance et d'efficacité. Dans ce monde inventé par le langage il y a certainement moyen d'agir sur la langue pour changer un peu les choses et se donner un petit peu d'air (Chevillard, dans Favre, 2005).

La littérature trouve sa radicalité à être un contre-monde (pas un *refuge*), qui intègre certes la réflexivité du texte, mais ne s'y borne pas. « Formuler des hypothèses divergentes », comme le voulait Chevillard, c'est aussi ce que fait Pierre Senges, par exemple dans la réécriture ludique que propose *La Réfutation majeure*. Résumons la thèse de Guevara-Senges : le Nouveau Monde n'existe pas. S'il existait, on l'aurait découvert depuis longtemps. Mais ceux qui en parlent l'inventent, sans réelle imagination d'ailleurs, en se contentant de bricoler dans les images du passé : « les promoteurs de ces terres sous l'horizon n'ont pas cherché bien loin les mots de leurs mensonges, qu'ils ont découpés dans les livres, avec parfois leurs images » (Senges, 2004 : 25). Il s'agit en fait d'une vaste opération d'intoxication, « sous la forme soit de légendes de marins, de propos à boire, soit de lettres officielles, de livres de comptes aux profits incroyables, et de cartes du monde » (2004 : 64).

À qui profite le crime ? Les commanditaires potentiels sont nombreux, mais les Turcs tiennent la corde :

<sup>1</sup> Cf. Pierre Senges : « En nous vouant au rêve d'un envol impossible nous refusons le mystère profane et pourtant précieux de la pesanteur. (...) Les hommes et les femmes qui, depuis Icare jusqu'à la veille de la Grande Guerre, n'ont pas cessé de tomber, parfois à plusieurs reprises, ne cherchaient pas à connaître l'ivresse du vol, ni déjouer ses mystères, mais testaient la gravitation, et tombaient pour de bon, parce qu'ils le voulaient bien. Loin d'être un accident, la chute était une trajectoire, suivie en ligne droite et avec la grâce d'un ange qui décide de s'abandonner, pour voir, à l'attraction universelle » (2002 : 11).

Les terres nouvelles sont [...] une sorte de vaste mirage ottoman orchestré par des imposteurs infiltrés dans les ambassades, avec l'appui de quelques traîtres, pour dérouter les troupes chrétiennes. Toutes les forces engagées du côté de l'Océan et de ses sirènes manquent en effet au renfort de Venise, agressée par la flotte des Turcs... (2004 : 48).

Les juifs sont aussi candidats : « c'est le seul moyen qu'a trouvé Cristobald Colomb, un Marrane à peu près déguisé, pour s'en aller aux frais de la reine chercher une autre terre promise [...] et l'offrir à la diaspora » (2004 : 64), mais notre auteur l'attribue plutôt aux rigueurs redoublées de l'Inquisition. Cette recherche des causes, marquée d'un rationalisme peut-être un peu anachronique, est démentie plus loin, quand l'auteur envisage enfin que ces îles nouvellement inventées ne sont peut-être autres que les îles des morts, le séjour des spectres (2004 : 157-158). Nous retrouvons le paradigme de la spectralité analysé par Lionel Ruffel, et il faudrait ici sortir du modèle hexagonal pour évoquer l'influence des littératures d'Extrême-Orient, notamment japonaise et coréenne, où la présence des morts, des spectres, la vie après la mort, ont une importance parfois déconcertante pour le lecteur occidental ; mais aussi des littératures africaines. Comme le rappelle Pascale Casanova, qui en donne bien d'autres exemples, un roman comme *the famished road* de Ben Okri « rompt de façon fracassante avec le néo-réalisme du roman nigérian, en mêlant un univers de fantômes et d'esprits – très proche de ceux de Fagunwa et de Tutuola – à la description la plus réaliste du Nigeria contemporain » Casanova, 1999 : 312). En France, seul Volodine nous semble intégrer de façon organique à son œuvre les thématiques de l'après-mort et du spectral. Mais Senges conclut, de façon ironique, sur une note de démystification – elle-même piégée : « Moi, qui détrompe au lieu d'enjôler, moi qui ai la tâche austère et vaine sans doute de chanter le rien... » (Senges, 2004 : 63).

Senges récrit Guevara, et nous fait rêver à un autre monde possible, limité certes à l'Ancien Monde. Jean-Jacques Schuhl (2000) étaye aussi sa fiction sur un texte antérieur, mais d'un type bien particulier : il s'agit du papier posthume laissé par Rainer-Maria Fassbinder, projet d'un scénario sur la vie d'Ingrid Caven, qui fut sa compagne avant d'être celle de Schuhl. Les « chapitres » 1 à 13 sont historiques (réels), les chapitres 14 à 18 sont inventés et sinistres, jusqu'à la mort misérable d'Ingrid. La tentative est donc complexe : c'est une biographie qui joue avec le futur, plus précisément avec un futur déjà écrit (le papier de Fassbinder), donc un exorcisme de cette malédiction lancée par le cinéaste, mais c'est aussi, au-delà de l'histoire d'Ingrid, un exorcisme pour son pays (l'Allemagne), une conjuration du passé en l'amenant à la conscience, à la lumière. Ce rapport complexe aux passés (celui d'Ingrid, celui de l'Allemagne), qui déborde largement le point de départ du papier de Fassbinder, si dramatisé qu'il soit, induit une esthétique du collage, du patchwork, ce qui rappelle les précédents ouvrages de Schuhl : *Rose poussière* (1972) était fabriqué comme un collage de coupures de journaux, *Télex n° 1* (1976) comme un montage de dépêches. De façon générale, le texte pointe constamment son caractère de copie, de remake, comme le souligne l'anecdote emblématique d'Andy Warhol « faisant » le portrait de

Lee Radziwill : « soyez à l'angle de la 42<sup>e</sup> et de Broadway, devant la cabine Photomat, et apportez plein de rouleaux de pièces de 25 cents ! » (Schuhl, 2000 : 193).

Mise à mort de l'art, « chanter le rien » : serait-ce le dernier mot que nous livrerait le roman aujourd'hui ? Un personnage de Yannick Haenel, en librairie, feuillette un livre – de lui ou d'un autre – et « ne supporte plus ce qui, à l'intérieur de ces phrases, souscrit au convoi de la mort » (Haenel, 2003 : 33). Il est certain que, du côté de l'histoire avec sa grande hache comme du côté des multiples mises en question du récit, le nihilisme guette. Mais les auteurs que j'ai ici brièvement convoqués me semblent, chacun à sa manière, proposer des pistes fécondes. Volodine, encore lui, me semble offrir une synthèse exemplaire de ce qui se cherche aujourd'hui dans le domaine du narratif : un brouillage des limites entre ce qu'il est convenu d'appeler le réel et ses contraires (rêve, délire, magie, fantastique), brouillage qui met en question le pacte fictionnel, et en même temps, un mouvement paradoxal qui, d'un côté, tend à clôturer l'œuvre sur elle-même par différentes procédures (mise en abyme, retour des personnages, intertextualité interne), et de l'autre, à l'ouvrir sur un ensemble référentiel qui lui est extérieur (l'histoire, le politique).

Resterait à argumenter, comme annoncé, la notion de « novation-impasse ». Mais ici le critique est tenté de poser prudemment sa hachette. Parmi les auteurs cités, certains, comme Jean-Jacques Schuhl, après une entrée remarquable dans le monde des lettres, se taisent longtemps, ou toujours : impasse pour eux, qui n'exclut peut-être pas que d'autres, plus tard, ailleurs, s'emparent des outils ainsi ébauchés et en fassent autre chose. D'autres creusent un même sillon, qui cesse peu à peu d'être novateur – mais aucun, bien entendu, ne figure parmi les auteurs cités. D'autres, dont l'originalité est indéniable, ne prêteraient qu'au pastiche ou à la copie, mais n'offrent pas de leçon féconde, ou transférable. Inventaire à revoir, de près, dans quelques années, et en attendant, comme le *Fatzer* de Brecht, passer la main.

## Bibliographie

- Bergounioux, Pierre, 1996, *La Mort de Brune*, Paris, Gallimard.  
 Bergounioux, Pierre, 2010, *Le Baiser de sorcière*, Paris, Argol.  
 Bertina, Arno, 2003, *Le Dehors ou la migration des truites*, Arles, Actes Sud  
 Billot, Antoine 2010, *Portrait de Lorenzaccio en milicien*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'autre ».  
 Binet, Laurent, 2010, *HHhH*, Paris, Éditions Grasset.  
 Burgelin, Claude, 2010, « Pour l'autofiction », dans Burgelin, Claude, Grell, Isabelle, Roche, Roger-Yves (éd), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 5-21.  
 Calligaris, Nicole, 2002, *Okostenie*, Paris, Éditions Verticales.  
 Casanova, Pascale, 1999, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil.  
 Chevillard, Éric, 1992, *Le Caoutchouc décidément*, Paris, Éditions de Minuit.  
 Chevillard, Éric, 2007, « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Mathieu Larnaudie, in *Devenirs du roman*, éditions Inculc/Naïve, p. 93-109.  
 Claudel, Philippe, 2007, *Le Rapport de Brodeck*, Paris, Stock.  
 Delaume, Chloé, 2009, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Éditions du Seuil.

- Delaume, Chloé, 2010, « S'écrire mode d'emploi », dans Burgelin, Claude, Grell, Isabelle, Roche, Roger-Yves (éd), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 109-126.
- Derrida, Jacques, 1993, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée.
- Favre, Emmanuel, 2005, « Cheville au corps », *Le matricule des anges*, n° 61, mars, p. 18-23.
- Favrelière, Noël, 1960, *Le Désert à l'aube*, Paris, Éditions de Minuit.
- Forest, Philippe, 2007a, *Le nouvel amour*, Paris, Gallimard.
- Forest, Philippe, 2007b, *Le Roman, le réel et autres essais*, Paris, Cécile Defaut.
- Garréta, Anne, 1990, *Ciels liquides*, Paris, Grasset.
- Haenel, Yannick, 2003, *Évoluer parmi les avalanches*, Paris, Gallimard.
- Haenel, Yannick, 2009, *Jan Karski*, Paris, Gallimard.
- Jouet, Jacques, 2006, *L'Amour comme on l'apprend à l'école hôtelière*, P.O.L.
- Laborie, Pierre, 2010, *Le Chagrin et le venin*, Paris, Bayard.
- Littell, Jonathan, 2006, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.
- Mauvignier, Laurent, 2006a, *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit.
- Mauvignier, Laurent, 2006b, entretien avec Jean Laurenti à propos de *Dans la foule*, « L'intime pour dire l'histoire », *Le Matricule des Anges*.
- Mauvignier, Laurent, 2009, *Des Hommes*, Paris, Éditions de Minuit.
- Millois, Jean-Christophe, 1998, « Entretien [écrit] avec Antoine Volodine », *Prétexte*, numéro 16, hiver p. 42.
- Rabaté, Dominique, 2004, « À l'ombre du roman », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, p. 37-51.
- Roche, Anne, 2010a, « Littératures mineures », dans *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Éditions Kimé, p.203-216.
- Roche, Anne, 2010b, « Rêveur, rageur », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 1, p. 67-74.
- Rolin, Olivier, 2004, *Suite à l'hôtel Crystal*, Paris, Éditions du Seuil.
- Roubaud, Jacques, 2008, *La Dissolution*, Caen, Éditions Nous.
- Ruffel, Lionel, 2004, « Le Temps des spectres », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (éds), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, p. 95-117.
- Rykner, Arnaud, 2010, *Le Wagon*, Paris, Éditions La Brune.
- Saint-Arnoult, Thierry, 2010, « Esquisses d'une topologie des transgressions spatio-temporelles dans quelques romans contemporains », in *Études romanes de Brno*, numéro 31, février, Masarykova Univerzita, p.151.
- Scanlan, Margaret, 2001, *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville/London, University of Virginia.
- Schuhl, Jean-Jacques, 1972, *Rose poussière*, Paris, Gallimard.
- Schuhl, Jean-Jacques, 1976, *Télex n° 1*, Paris, Gallimard.
- Schuhl, Jean-Jacques, 2000, *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard.
- Senges, Pierre, 2002, *Essais fragiles d'aplomb*, Paris, Verticales.
- Senges, Pierre, 2004, *La Réfutation majeure*, Paris, Verticales.
- Servoise, Sylvie, 2011, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Zimmermann, Daniel, 1961, *80 exercices en zone interdite*, Paris, Robert Morel.
- Zimmermann, Daniel, 1988, *Nouvelles de la zone interdite*, Arles, Actes Sud.

*Au regard du temps :  
séquelles du passé et jeux  
de mémoire*