

Pour trier ces textes et rendre raison du choix de la longueur, on peut suivre Dominique Viart et Bruno Vercier, qui différencient, d'une part, « la relance du roman historique » et, d'autre part, des romans « de la virtuosité littéraire¹ » pour ajouter que « l'ampleur gagne du terrain aussi dans d'autres registres, peu inféodés au romanesque pur² ». On vérifiera aisément, en effet, que le paysage littéraire actuel continue à offrir son lot de « pavés » dans des niches génériques traditionnelles, plus ou moins remises au goût du jour, pour longs romans : à preuve la productivité de la science-fiction ou du merveilleux, telle que des inventaires récents la recensent³ ; à preuve la tradition des grands romans historiques, biographies romancées, épopées familiales ou dynastiques, plus ou moins paresseusement étalées au-dessus de la frontière différenciant fiction et histoire, dans un vaste spectre allant de *Lutétia* de Pierre Assouline (458 pages) aux suites romanesques de Max Gallo ou de Françoise Chandernagor⁴ ; à preuve encore les fresques sociales de Gérard Mordillat (*Les Vivants et les Morts*, 658 pages), les romans sentimentaux ou néosentimentaux, dans la veine réaliste de ceux d'Anna Gavalda (*Ensemble, c'est tout*, 603 pages ; *La Consolante*, 634 pages) ou dans ces formes peut-être plus ambitieuses offertes par Georges-Olivier Châteaureynaud (*L'Autre Rive*, 647 pages), par Richard Millet (*Ma vie parmi les ombres*, 624 pages) ou encore par Laurence Plazenet (*La Blessure et la soif*, 550 pages) ; à preuve enfin des éditeurs semblant s'être fait une spécialité des romans-fleuves : Stock, éditeur du cycle de François Taillandier et de sa *Grande Intrigue*, Lattès, éditeur de Serge Bramly, Albin Michel, éditeur de Katherine Pancol et des 660 pages de *La Valse lente des tortues*, Actes Sud, éditeur des romans populaires d'Anne-Marie Garat, et notamment de cette

1 Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2^e éd. augm., Paris, Bordas, 2008, p. 387.

2 *Ibid.*, p. 391.

3 Voir, pour la science-fiction, Francis Valéry, *Passeport pour les étoiles : guide de lecture, sous la dir. de Gilles Dumay et Sébastien Guillot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000 ; pour le merveilleux, André-François Ruau, *Cartographie du merveilleux : guide de lecture fantasy*, sous la dir. de Sébastien Guillot, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2001 ; pour le fantastique, Patrick Marcel, *Atlas des brumes et des ombres : guide de lecture fantastique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2002. Nous tenons ces références d'un entretien accordé par Francis Berthelot à la parution de sa propre *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/berthelot2006.html>.

4 *La Baie des Anges* (4 tomes), *Les Hommes naissent tous le même jour* (2 tomes), *La Machine humaine* (11 tomes), *Bleu blanc rouge* (3 tomes), etc.

somme improbable, signalée par Dominique Viart, qu'est *La Main du diable* (910 pages), Robert Laffont, de Fallois, et bien d'autres maisons spécialistes en grandes tailles.

L'existence de dispositifs dont le gigantisme semble expérimental ou du moins singulier, de romans dont l'ambition est la création de leurs propres formes, mérite assurément analyse : rien n'est plus faux que d'affirmer que le roman français contemporain a renoncé à une ambition de totalité, au goût de faire des mondes et au gigantisme qui va de pair, et rien ne semble plus injuste que de dévaluer la production française eu égard au « grand roman » nord ou sud-américain¹. Tout au contraire, le paysage littéraire de ces dernières années conduit à juger obsolète le jugement critique des adeptes de la « nouvelle fiction », défendant le « maximaliste, le baroque, le grand rhétoriqueur » contre un « minimaliste² » littéraire qui serait dominant. Certes, bien peu des monstres littéraires contemporains égalent le gigantisme invasif des *Microfictions* de Régis Jauffret, dont l'humour noir procède d'un procédé énonciatif unique décliné sur mille pages : cinq cents histoires classées par ordre alphabétique nous offrent autant d'autofictions d'une page et demie, narrées chacune par un personnage différent. Mais parmi les longs romans que l'on pourrait qualifier de « littéraires », on trouvera nombre de dispositifs formels parfois très originaux. On en tiendra pour preuve le récit choral à la française (Hédi Kaddour, *Waltenberg*³), éventuellement sur thème américain (Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*⁴), les odyssées de Mathias Énard (*Zone*⁵) ou de Yannick Haenel (*Cercle*⁶), les grands *opus* de Jean Rouaud (comme *L'imitation du bonheur*⁷), les rêves éveillés d'Antoine Volodine (*Songes de Mevlido*⁸), de Vincent Message (*Les Veilleurs*⁹), les mondes de Claro (*CosmoZ*¹⁰) ou d'Hubert

1 Sur la prétendue mort de la littérature française, voir « Tombeaux pour la littérature », sous la dir. d'Alexandre Gefen, *LHT*, n° 6, juin 2009, publié en ligne : <http://www.fabula.org/lht/6/>.

2 Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 24-25.

3 Hédi Kaddour, *Waltenberg*, Paris, Gallimard, 2005.

4 Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.

5 Mathias Énard, *Zone*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2008.

6 Yannick Haenel, *Cercle*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2007.

7 Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006.

8 Antoine Volodine, *Songes de Mevlido*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2007.

9 Vincent Message, *Les Veilleurs*, Paris, Éd. du Seuil, 2009.

10 Claro, *CosmoZ*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2010.

Haddad (*L'Univers*¹), autant que les souvenirs savamment recomposés sur plus de six cents pages d'Alain Fleischer (*L'Amant en culottes courtes*²), les machines formelles étranges de François Bon (*Daewoo* ou *Tumulte*³), ou les fictions encyclopédiques de Pierre Senges (on pense ici aux *Fragments de Lichtenberg*⁴).

Chacun de ces textes semble avoir trouvé pour des raisons propres sa longueur. Car du côté de cette littérature « littéraire », tout se passe comme si, sur le plan de la poétique du roman, la question de la longueur était non un style d'époque ou un parti pris esthétique, mais plutôt la solution originale à un problème particulier posé par une œuvre singulière. Ni les auteurs courts (Modiano, Michon, etc.) ni les maisons spécialistes en petits romans (Minuit) ne font plus, comme le voulut une certaine tradition de la modernité propre au Nouveau Roman, une *doxa* de la brièveté. Et nombre d'écrivains contemporains importants alternent avec délice les plaisirs du long et du bref : Richard Millet, polémiste discutable, mais romancier prolixe, est l'auteur d'un *Art du bref*⁵ et de textes succincts tout autant que d'épopées familiales défendant un grand roman « à l'ancienne » (le cycle de Siom, en cinq romans et deux plus courts récits, qui s'étend de *La Gloire des Pythre* à *Ma vie parmi les ombres*⁶) ; le fécond Pascal Quignard, défenseur des formes lapidaires et fragmentaires (pensons ici à son bel essai *Une gêne technique à l'égard des fragments*⁷) a su, parfois en suscitant le scepticisme de son public le plus lettré, imposer de grands romans, englobants et immersifs, tels que *Les Escaliers de Chambord* ou *Le Salon de Wurtemberg*, ou construire cet immense cycle essayistique en dix tomes, d'une ampleur inédite depuis les grands traités de l'âge classique, qu'est *Dernier Royaume*. Quant à François Bon, auteur de textes serrés jusqu'à l'étouffement tels que *L'Enterrement* (128 pages), il propose avec *Tumulte* (524 pages) une longue

méditation en 226 fragments sous-titrée « roman », mais recomposée à partir des entrées, souvent ultra-brèves, de son blog.

Le point commun au calibrage de la plupart des gros romans contemporains est de témoigner non d'une expérimentation esthétique autotélique, mais du poids du monde social ou historique, qu'il s'agit de retravailler en profondeur pour mieux le comprendre, comme si la littérature avait le pouvoir de rédimmer la réalité en l'expliquant autrement, quelle que soit l'ampleur du dispositif de ressaisie, de l'artefact, qu'il faille déployer à cette fin. Que la production de grands romans relève moins de la mode ou de l'histoire des styles, que de stratégies et de projets particuliers n'interdit cependant pas qu'elle soit polarisée par certains modèles esthétiques de gigantisme, qui constituent, si ce n'est des modèles formels uniques, du moins des repères génériques ou intertextuels, repères qu'il semble possible de recenser. Un premier patron pourrait être celui du roman polyphonique : c'est celui de *Daewoo*, roman du tumulte social inscrit dans un héritage rabelaisien, qui vise à laisser parler les vies anonymes des ouvriers licenciés en Moselle par le groupe industriel du même nom et qui repose sur un assemblage de voix réinventées par le narrateur. Si *Daewoo* est sous-titré, comme *Tumulte*, « roman », l'œuvre ressemble pour le lecteur à une arche de Noé polyphonique d'où fusent, comme « autant d'appels d'ombres¹ », « les noms de ceux qui ne sont plus » sous une forme et une structure inédites. L'ampleur relative du projet (294 pages très denses) répond ainsi au danger de l'anonymat. Dans une certaine mesure, la polyphonie d'un corps social brisé et implorant, qu'on retrouvera dans les opus néo-hugoliens de Gérard Mordillat, c'est aussi l'objet de Richard Millet, qui dans *Ma vie parmi les ombres*, tente de restituer les voix étouffées des misérables « au sein de ce monde condamné par l'Histoire et l'économie » qu'est la province². C'est encore la question des œuvres à la fois empathiques et cruelles de Régis Jauffret, qui dans *Microfictions* fait parler des êtres enfermés dans un individualisme autarcique, criminels, déments et désespérés, ou qui, dans *Univers, univers*, explore les innombrables métamorphoses possibles de la destinée d'une ménagère surveillant la cuisson d'un gigot, mutations qui sont autant de desti-

1 Hubert Haddad, *L'Univers*, Cadeilhan, Zulma, 2009.

2 Alain Fleischer, *L'Amant en culottes courtes*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.

3 François Bon, *Tumulte*, Paris, Fayard, 2006 ; *id.*, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004.

4 Pierre Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales-Phases deux, 2008.

5 Richard Millet, *L'Art du bref*, Paris, Gallimard, coll. « Le Cabinet des lettrés », 2006.

6 Voir, sur cette question, Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 12.

7 Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1986.

1 F. Bon, *Daewoo*, *op. cit.*, p. 9.

2 Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, 2003, p. 687.

nées possibles. Ce roman documentaire polyphonique, c'est enfin dans sa version historique, plus proche du modèle cinématographique du « roman choral » que de Rabelais, un dispositif qui cherche à restituer une époque ou une période, à la manière du *Waltenberg* d'Hédi Kaddour. Dans ce dernier texte, faux roman d'espionnage, la rhapsodie allègre de scènes éclatées de la vie d'acteurs ordinaires ou extraordinaires de l'Histoire fait raisonner le bruit et la fureur du XX^e siècle¹, non sans ironie à l'égard de la philosophie de l'Histoire², en une vaste « phrase rêveuse », une « phrase mille-pattes », pour reprendre une métaphore proposée par ce néo-roman total³. Si François Bégaudeau vante dans son *Antimmanuel de littérature* les valeurs de la concision (« Grosse économie de mots, de papier, d'arbres. Sauvetage de pas mal de forêts. La concision, premier article de foi d'une écriture durable⁴ »), et si Claro moque le « Roman 1^{er} de la classe des genres, fils fayot du poème épique et cocu de la fable, tout pétri de prose, nourri de narration et parsemé de personnages, roman-au-long-cours ou roman éjaculat⁵ », nombre des irrévérencieux romanciers de la galaxie du groupe *Inculte*, de Pierre Senges à Mathias Énard, en passant par Matthieu Larnaudie, assument le projet d'offrir une « littérature immodeste⁶ », productrice d'une « pensée du multiple » et d'une « intensification de la vie⁷ ». Cette littérature, « loin de se présenter comme un corps incorruptible et pur, clos sur lui-même et sûr de sa signification », se veut au contraire « résolument perméable à tout ce qui lui est occasion de se corrompre, de se mettre à l'épreuve, de déplacer ses lignes, sa syntaxe et son champ⁸ », et se donne comme projet d'être « désirante, foisonnante et ludique, exigeante et baroque, littérale et exubérante », en un « laboratoire des formes de vie⁹ » permettant au romancier d'être « n'importe qui » et « n'importe quoi¹⁰ ». C'est

1 Sur la poétique romanesque de *Waltenberg*, voir l'excellente analyse de Pierre Champion (URL : <http://pierre.champion2.free.fr/ckaddour.htm>).

2 Voir la dissertation comique menée sur ce sujet page 634 du roman.

3 H. Kaddour, *Waltenberg*, *op. cit.*, p. 111.

4 François Bégaudeau, *Antimmanuel de littérature*, Rosny-sous-Bois, Éd. Bréal, 2008, p. 169.

5 Claro, *Le Clavier cannibale*, Paris, Éd. Inculte, 2009, p. 79-80.

6 Matthieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », *La NRF*, n° 588, février 2009, p. 346.

7 *Ibid.*, p. 351.

8 *Ibid.*, p. 346.

9 *Ibid.*, p. 350.

10 *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, coll. « Inculte Naïve », 2007, p. 22-23.

à ce modèle polymorphique, polygénérique autant que polyphonique, que l'on peut rapporter les proses historiques de *Zone* (Mathias Énard) ou d'*Anima motrix* (Arno Bertina¹). Elles ont pour point commun de mettre en scène des êtres en fuite et de narrer par des monologues intérieurs disloqués des odyssées picaresques à travers un monde en ruine : dans *Anima motrix*, un ministre macédonien en voie de métamorphose identitaire et poursuivi par ses propres angoisses transporte un sans-papiers dans son coffre de voiture ; dans *Zone*, le monologue a pour basse continue le voyage en train du narrateur, Francis Servain Mirkovic, espion devenu enquêteur dans les Balkans ravagés par la guerre de Bosnie. De ces textes, on pourra rapprocher, parce qu'il pratique la même forme énonciative du monologue intérieur, *Cercle* de Yannick Haenel (501 pages), longue et ambitieuse errance dans les territoires européens de la Shoah, dont le modèle est plus celui des romans de Sebald ou le Breton de *Nadja* que Joyce ou Pynchon, mais qui partage avec Bertina et Énard un même intertexte homérique. Dans cette plongée identitaire du narrateur en lui-même, dans cette odyssée longue et difficile pour faire face à l'Événement (« Le livre que vous avez entre les mains vous amènera lentement au cœur de ce qui le rend possible² »), c'est-à-dire à la brutale prise de conscience par le narrateur de la Shoah dans une rue déserte du ghetto de Varsovie³, la longueur est au service de l'avènement même de l'écriture, « sentier qui s'ouvrait dans la nuit⁴ ». Ces proses de l'histoire, qui sont autant de catabases, de descentes en enfer, de narrateurs réels ou imaginés dont la mémoire tente de rapiécer une historicité problématique, coupable ou malmenée, partagent la longueur d'autres dispositifs de réappropriation du temps, comme les grands romans de Jean Rouaud. Ceux-ci, par le truchement d'une tentative de reconquête de la mémoire familiale, découvrent de manière indirecte les béances et les blessures de l'Histoire : la Première Guerre mondiale dans *Les Champs d'honneur*, la Seconde dans *Des hommes illustres*, deux romans qui fusionnent la grande et la petite histoire, et qui mêlent l'instance autobiographique à l'ordre biographique. Cette oblicité du regard que la littérature se prend à avoir sur l'Histoire n'est sans doute pas propre à

1 Arno Bertina, *Anima motrix*, Paris, Verticales-Phase deux, 2006.

2 Y. Haenel, *Cercle*, *op. cit.*, p. 32.

3 *Ibid.*, p. 448.

4 *Ibid.*, p. 450.

des romans de grande ampleur, et on la retrouvera de manière exemplaire chez un auteur comme Pierre Michon, mais elle conduit néanmoins à des formes spectaculaires, telles que l'autobiographie de facture faussement traditionnelle d'Alain Fleischer, *L'Amant en culottes courtes*. Cette sorte d'archéologie de la sexualité du narrateur, héritière en apparence de Jouhandeau ou de Casanova, passablement lente (l'initiation du narrateur n'intervient qu'à la 237^e page), délibérément factuelle et pauvre, se conclut brusquement par la révélation de la liste des membres de la famille du narrateur exterminés par les nazis et par la découverte que l'amour a pour condition « la fragilité qui inscrit dans une même vision l'existence et la disparition, le hasard de la rencontre et la fatalité de la séparation, l'instant unique et sa submersion par le temps¹ ». Le récit minutieux de formation érotique, au caractère badin et commun, conduit avec une pudeur perecquienne à la prise de conscience de l'identité historique du narrateur, survivant coupable d'une famille décimée : comme chez W. G. Sebald ou Daniel Mendelsohn, la confrontation de l'archive et de la mémoire découvre une tragédie.

Un autre modèle possible d'une longueur pensée comme moyen d'enquête sur l'histoire personnelle et l'intériorité peut être trouvé dans *Les Veilleurs* de Vincent Message, long récit entrecroisant la voix du patient et celle de son psychiatre pour comprendre un crime supposé. Ici, le mélange de l'onirisme, de la psychanalyse et du récit policier est le prétexte d'une réflexion digne des sciences cognitives sur la nature de la réalité représentée. La longueur de l'autobiographie est au service d'une expérience psychique et de l'*ambitus* des registres de la parole, mais la tentative d'anamnèse n'a ni l'efficacité herméneutique des expériences romanesques de pensée propres aux grands romans du xx^e siècle (Proust, Broch, Mann, Cohen, etc.), ni la positivité de l'autobiographie euristique rêvée par Paul Ricoeur, ni le systématisme fluide des rêveries baroques sur la nature de la réalité. La durée du voyage dans les méandres de l'esprit ne témoigne plus du temps nécessaire à se réapproprier une identité perdue en reconfigurant positivement l'expérience, elle ne dit pas comme chez Rousseau le triomphe d'une pensée intégrée de la psyché et du corps social, ou comme chez Chateaubriand l'unicité chorale du drame individuel et de l'Histoire, mais plutôt l'échec et l'épuisement à

¹ A. Fleischer, *L'Amant en culottes courtes*, op. cit., p. 363.

l'infini de la parole. « Quelque chose noir », pour reprendre la formule de Jacques Roubaud, reste hors de portée du roman, dont l'ampleur dit une épuisante et inefficace quête de réunification de la vérité.

Avec ses 557 pages, *Le Siècle des nuages*, de Philippe Forest, est autre un roman-siècle, comme on dit roman-monde. Il tient deux histoires en même temps, l'histoire minuscule d'un homme qui en a occupé presque tout le temps et l'histoire majuscule d'une époque marquée autant par la rêverie technologique que par la destruction. Entre ces deux histoires, l'avion, qui fut à la fois l'utopie par excellence, l'utopie réalisée de l'homme qui veut voler, et une puissante machine de guerre, fait le lien. Le père du narrateur était en effet aviateur et a inscrit son histoire modeste dans l'épopée de l'air, sans pourtant en écrire la légende. Né en 1921, il savait déjà en commençant à voler que l'aviation n'était plus seulement une belle aventure. Ce qui fut la réalisation d'un rêve, d'une des enfances les plus belles de l'homme, est aussi ce qui contribua à faire de l'avenir un horizon bouché.

Car, en l'espace de quelques années, celles qui se sont écoulées en un battement de paupières depuis Ader et Blériot, l'aviation est devenue cela : cette entreprise anonyme de dévastation qui s'étend méthodiquement sur toute la surface des continents, faisant passer sur ceux-ci des formations d'appareils par centaines qui accomplissent leur métier de mort, larguant leurs bombes à l'aplomb des villes, lâchant leurs rafales sur des objectifs à peine aperçus dans le cadre du viseur, lancés dans l'air à une allure si formidable que le spectacle du monde autour d'eux prend l'apparence d'un inintelligible chaos qu'ils traversent en trombe et sans avoir du tout le temps de réaliser ce qu'il représente¹.

Le livre commence et s'achève par une chute. Celle d'un avion d'Imperial Airways à vingt kilomètres de Mâcon et que le père, adolescent, a pu voir. Celle du père, tombant dans la rue un jour de 1998 pour ne plus se relever. Les mythes survivent à l'histoire. Icare toujours, malgré les techniques du vol. Il fallait un romancier qui eût assez de souffle pour raconter cette histoire et pour la donner à la fois comme un avenir et comme un passé. Philippe Forest aura pour toujours été celui-là qui, dans un livre épique, documenté et en même temps constamment émouvant, donne, depuis les nuages, un portrait du « vieux xx^e siècle » à la fois dramatique, mélancolique et beau.

¹ Philippe Forest, *Le Siècle des nuages*, Paris, Gallimard, 2010, p. 229.

Que de grands digressions cachent de troublants tombeaux, que l'amplification narrative dise l'indicibilité de l'histoire, c'est aussi la leçon, dans un tout autre registre, bien éloignée des confessions d'un moi inquiet, de la féerie tragique de Claro, traducteur et romancier proche du collectif *Inculte*. *CosmoZ*, récit on ne peut plus fantaisiste des tribulations, tout au long du xx^e siècle, d'une bande de *freaks* nés en 1900, allant de Chicago à Los Alamos, en passant par l'Europe des camps, relève d'une étonnante volonté de transcription de l'histoire chaotique du siècle passé par un style mobile et un usage inventif de la fiction. Celle-ci s'autorise à mêler les inventions les plus délirantes à la documentation la plus crue et pratique d'improbables variations de focale, selon les détours serpents de l'affabulation. La longueur de *CosmoZ* est à rapprocher des dispositifs onirico-fantaisistes d'Antoine Volodine, fictions extensibles à l'infini pour penser, chacune à sa manière, le problème du pouvoir et le devenir apocalyptique de notre modernité. Dans la même verve fantaisiste, la *copia* postmoderne des énigmatiques romans encyclopédiques de Pierre Senges, comme les *Fragments de Lichtenberg*, somme de cinq cents pages de plus ou moins longs fragments de nature diverse consacrés à un auteur d'aphorismes de quelques lignes, fragments sur des fragments démultipliant comme les possibles romanesques de *Marelle*, relève elle aussi une tragédie : celle d'une totalité qui se dérobe, s'atomise et se laisse consommer par le feu, métaphore obsédante de cette vaste architecture. S'il semble puiser plus dans Borges que dans Cortázar, le très étrange roman (c'est son sous-titre générique) de Frédéric Werst, *Ward, 1^{er} et 11^e siècles* (415 pages), « anthologie de la littérature d'un peuple imaginaire, les *Wards*¹ », proposant par ce que l'on nomme une *mimesis* formelle² récits, notices sur auteurs et même les textes originaux fictifs, proposés dans une langue fictive dont l'auteur produit un glossaire et une grammaire non moins fictive, incorpore lui aussi au roman littéraire (l'œuvre est parue dans la collection « Fiction & Cie » du Seuil) des formes de production d'univers globaux habituelles dans la *fantasy* et la science-fiction. On retrouvera un dispositif assez similaire dans *L'Univers* d'Hubert Haddad (512 pages), sorte de dictionnaire philosophique dont les exemples sont tirés d'anecdotes d'un narrateur situé dans un monde possible, de

1 Frédéric Werst, *Ward, 1^{er} et 11^e siècles*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 11.

2 Voir Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », in Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1992, p. 234.

connaissances scientifiques retravaillées par la poésie et de récits relevant de la science-fiction. S'inscrivant dans la lignée de la « nouvelle fiction », le dispositif d'Hubert Haddad en reprend l'esthétique : le projet d'une « réflexion mythique¹ » par l'imagination refusant les niveaux de vraisemblance (réalisme ou psychologisme), pour s'affronter « au tragique de la condition humaine² ». Pour les écrivains de la « nouvelle fiction » (Frédéric Tristan, Marc Petit, François Couptry, Hubert Haddad, Francis Berthelot et Georges-Olivier Châteaureynaud), le roman ne peut, on le sait, se réinventer que dans le cadre d'une « surfiction » qui « démasque la fiction inavouée de notre représentation du réel et relance du même coup la quête infinie du sens³ ». (Francis Berthelot parle de « transfiction⁴ »), et qui n'hésite pas à faire sien le mot de Jacques Rivière appelant de ses vœux « un roman où le monde soit soulevé⁵ ». Le vœu de longueur s'inscrit ici dans un programme esthétique précis de déconstruction de l'illusion fictionnelle, au profit d'un investissement dans l'imaginaire et dans une ambition de production d'univers romanesques aussi amples et denses que ceux offerts dans la littérature du xx^e siècle par le fantastique, la science-fiction et le merveilleux.

Quel qu'en soit le programme, cette aspiration à produire, par des dispositifs encyclopédiques ou des grands récits, des mondes possibles englobants, qui semblent vouloir déjouer le principe de non-complétude des univers de fiction⁶, est le point commun d'œuvres dont le titre même propose l'idée d'un monde substitutif (*Univers, univers ; CosmoZ ; Ward ; L'Univers*, etc.). Ces œuvres-univers immenses ou visant l'immensité sont sans légitimité ni explication : elles disent l'instabilité du monde qu'elles démarquent, le nôtre, sans jamais chercher à le réorganiser en un sens définitif ; elles en désignent la pesanteur, faite de fureur et d'étrangeté. Que le plus long des longs romans de la littérature

1 Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, Paris, Critérium, 1992, p. 23. C'est l'auteur qui souligne.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 *Id.*, « Fiction, Nouvelle Fiction », conférence au colloque de Calaceite (1998), cité par M. Petit, *Éloge de la fiction*, op. cit., p. 108.

4 Voir les propos de Francis Berthelot dans un entretien accordé à Sarah Cillaire (URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/bertint2006.html>) à propos de la parution de *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2006.

5 J.-L. Moreau, *La Nouvelle Fiction*, op. cit., p. 35.

6 Voir, sur le statut des mondes de fiction, Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie des mondes possibles*, Paris, CNRS éd., 2009.

de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle soit la réunion en un cycle, 'le grand incendie de Londres' (« prose continuée pendant plus de vingt années après son commencement¹ »), des romans de Jacques Roubaud ayant comme thème secret la disparition de son épouse Alix Cléo Roubaud (*Le Grand Incendie de Londres* ; *La Destruction* ; *La Boucle* ; *Mathématique* ; *Impératif catégorique* ; *Poésie* ; *La Bibliothèque de Warburg*), en est le signe : la double postulation à vouloir, d'une part, saisir par des dispositifs formels, poétiques ou énonciatifs démultipliés, la richesse protéiforme et plurielle du microcosme ou du macrocosme, et, d'autre part, à désigner en même temps le caractère mensonger, l'arbitraire, l'absurdité, l'incomplétude, de ces vies ou de ces mondes, relève d'une forme de mélancolie, c'est-à-dire de deuil pathologique, de la totalité heureuse. L'emblème pourrait en être une chambre parmi « les pièces trop grandes d'un appartement devenu vide » où, après deux ans de deuil, le poète s'est décidé à construire un immense tombeau d'Alix. D'un point de vue formel, le « recommencement » (« Je commence sans cesse, je recommence sans cesse. Je poursuis rarement », écrit Roubaud²) semble être la métaphore d'une œuvre qui se décrit sous la forme de « branches³ », empruntant à l'histoire littéraire médiévale un principe de construction. Le volume fabrique une sorte d'infini en ne proposant que des fins « provisoires » ou « possibles », et joue de sa longueur (2 009 pages, comme l'année de parution du roman, commente Roubaud) avant de conclure, en réfléchissant sur son propre projet :

L'abbé Terrasson, dans l'introduction à sa traduction de l'Histoire universelle de Diodore de Sicile, dit très bien que si l'on estime la longueur d'un livre non d'après le nombre des pages, mais d'après le temps nécessaire à le comprendre, on peut dire de beaucoup de livres qu'ils seraient beaucoup plus courts s'ils n'étaient pas si courts. Mais d'un autre côté, lorsqu'on s'est donné pour but de saisir un vaste ensemble de souvenirs, un ensemble très étendu, mais qui se rattache à un principe unique de sélection et de narration, on pourrait dire, avec tout autant de raison, que bien des livres auraient été beaucoup plus clairs s'ils n'avaient pas voulu être si clairs⁴.

1 Jacques Roubaud, 'le grand incendie de Londres', Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 8.

2 *Ibid.*, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 *Ibid.*, p. 2010. Roubaud cite la préface à l'édition de 1781 de la *Critique de la raison pure*, d'Emmanuel Kant.

Si Roubaud souligne avec humour l'absence d'ambition de nombreux livres obscurs, il nous laisse entendre que la quête de la vérité – au moins d'une vérité intérieure – ne peut désormais passer que par la production de dispositifs délibérément complexes et explicitement insuffisants. Le modèle contemporain des univers saturés est ainsi autant à chercher du côté de Joyce que de ces romans labyrinthiques de la modernité (*La Vie mode d'emploi*, de Georges Perec) ou de la postmodernité (*La Maison des feuilles*, de Mark Z. Danielewski) dont la vérité est d'ordre tragique.

Les grands romans cycliques d'initiation post-proustiens (ceux de Pascal Quignard, de Richard Millet) ne peuvent cacher les béances de la nostalgie ; les hyper-mondes merveilleux dissimulent des questionnements violents sur l'Histoire ; les odyssées disent la fuite de criminels, et non le cheminement vers une juste reconnaissance ; les ressaisies autobiographiques cachent des fêlures familiales impossibles à combler ; les enquêtes documentaires masquent les cris d'une société en souffrance ; les encyclopédies témoignent de l'incomplétude du savoir : la longueur aujourd'hui vaut comme forme de détours, comme marque des faiblesses et comme malédiction du langage. Elle avoue ensemble le besoin et l'impossibilité de porter un monde senti comme en demande d'expression, mais écrasant d'une complexité contradictoire. Déclinant les mots « vies », « cosmos » ou « univers » dans des dispositifs holistiques protéiformes et variés, mêlant des périple fantasmatiques, historiques, biographiques ou encore anthropologiques, infiniment ambitieux et renouvelés, le roman contemporain propose ainsi des totalités non totalisées, des fantômes ou des spectres de mondes, qui sont autant d'ombres gigantesques de formes de complétude et d'intelligibilité perdues portées sur la littérature, comme si la fiction devait en décliner à la fois la prégnance, la richesse et l'inaccessibilité.

Tiphaine SAMOYAUULT
et Alexandre GEFEN