Johan FAERBER, *Après la littérature. Écrire le contemporain*

Paris, Presses universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2018,
264 pages

Jean Zaganiaris

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19878>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.19878

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 374-376

ISBN : 9782814305540

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jean Zaganiaris, « Johan FAERBER, *Après la littérature. Écrire le contemporain* », *Questions de communication* [En ligne], 35 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 21 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19878> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19878>

identifie 24 caractéristiques. Pour systématiser la comparaison, l'auteur finit par esquisser un tableau (pp. 91-92) qui peut servir de référence dans le choix des critères d'analyse pour d'autres études. La deuxième partie de ce chapitre situe les « écoles » de cinéastes français autour de 1960 et de 2000 dans le champ cinématographique et explique l'évolution permanente et complexe de ce dernier. La dernière partie offre une brève vue d'ensemble des rôles des auteurs, spectateurs et critiques dans la réception de l'œuvre et l'enchevêtrement des rôles dans le champ.

Ensuite, l'auteur s'intéresse à l'Histoire de France au cinéma. Il analyse les stratégies d'authenticité à travers les modalités de construction cinématographique de l'Histoire et de la mémoire dans leur contexte culturel et politique. L'argument central est ici que l'écrasante majorité des films français n'a pas un thème historique, mais contemporain. La petite minorité restante remonte souvent à des époques anciennes, tandis que le « film-Mémoire » reste minoritaire, bien que très débattu.

Deux chapitres sont consacrés aux débats publics autour des films historiques qui peuvent être conçus comme lieux et indicateurs des stratégies d'authenticité et d'hétéronomie : le sixième chapitre est consacré aux représentations de la Seconde Guerre mondiale tandis que le suivant explore les représentations de l'Holocauste. En analysant des films, Gábor Erőss cherche les stratégies de représentation de la vraisemblance et montre la dualité fondamentale de l'image-mémoire et de l'image-Histoire. L'image-Mémoire réunit le souvenir et le témoignage, l'Histoire vécue. L'image-Histoire réunit l'Histoire apprise à l'école. Le film historique dispose de la capacité de mobiliser les deux, soit de fusionner des stratégies, et de montrer un événement historique sans en parler, en soulignant des images emblématiques qui évoquent le savoir tacite des spectateurs et le socle de connaissances commun.

La conclusion contient une comparaison systématique de l'image-Mémoire et de l'image-Histoire et offre une esquisse d'une sociologie de la vraisemblance. Cette théorie est sociologique en ce sens qu'elle étudie la construction de l'authenticité par le sociologue des films historiques : elle analyse les attentes des spectateurs et les types de capital dans le sens de Pierre Bourdieu, examine les aspects de l'image-Histoire et de l'image-Mémoire et l'auteur arrive à la conclusion paradoxale qu'un film historique apparaît authentique à condition de ne pas être « fiable » d'un point de vue historiographique, compte tenu de la différence

paradigmatique entre la construction savante et visuelle d'un « événement » du passé, quel qu'il soit.

Les films pris en exemples sont français, mais la théorie peut être généralisée. Il est recommandé au lecteur d'utiliser les archives de l'Institut national de l'audiovisuel en lisant le livre car l'auteur mentionne une grande diversité des films, y compris des films « apocryphes ». En effet, tous les films traités ne sont pas connus de tous, simplement parce que certains ont été censurés, notamment par le pouvoir gaullien. Le livre est recommandé à un public averti : les cinéastes qui veulent voir des films sous un angle différent, les historiens lassés de « l'exactitude factuelle » et curieux de regarder l'authenticité des films historiques d'un point de vue sociologique, ainsi que les sociologues heureux de réaliser que les œuvres d'art les plus « ancrées dans les faits » sont autant des constructions sociales que toutes les autres, sans parler des chercheurs en sciences de l'information et de la communication qui y découvriront des analyses poussées et inédites de débats publics sur le sens et l'essence de l'Histoire.

Dániel Oross

*Politikatudományi Intézet, MTA Társadalomtudományi
Kutatóközpont, HU-1097
oross.d[at]gmail.com*

Johan FAERBER, *Après la littérature. Écrire le contemporain*
Paris, Presses universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2018, 264 pages

Selon un article du *Time Magazine* paru en 2007, « la culture française [serait] morte ». Le journaliste Donald Morisson pense que la France aurait définitivement perdu son statut de « superpuissance culturelle ». Bien que cette analyse à connotation géopolitique de la culture française puisse faire sourire par son ineptie, on la retrouverait dans les propos académiques d'Antoine Compagnon ou de Tzvetan Todorov dont Johan Faerber fustige les « discours rétrogrades » au sujet d'un âge d'or de la littérature à jamais révolu. Ceux qu'il appelle « les incontemporains modernistes » considéreraient que, aujourd'hui, la littérature serait bel et bien morte. Or, il faut distinguer la « mort discursive » de la « mort poétique », et ne pas passer à côté du rapport que certains textes littéraires entretiennent avec le contemporain, c'est-à-dire avec le temps présent. L'autre tendance critiquée par Johan Faerber est celle des « mécontemporains », ceux qui méconnaissent l'existence du monde actuel et continuent d'écrire de la littérature comme si de rien n'était, comme si quelque chose ne s'était pas effondré dans le monde littéraire contemporain. Parmi

eux, il y a d'abord les écrivains « de la langue », tels Yasmina Khadra ou Emmanuel Carrère qui font de la modernité « une parure folle qui court dans le langage ». Ensuite, il y a les « écrivains de la doxa », incarnés par des auteurs tels Marc Dugain avec *La Chambre des officiers* (Paris, J.-C. Lattès, 1998) ou Jean-Christophe Ruffin avec *Rouge Brésil* (Paris, Gallimard, 2001), ces ouvrages comportant essentiellement une dimension éditorialiste. Enfin, on trouve les écrivains « du retour du récit », comprenant l'approche néo-naturaliste de Michel Houellebecq ou Ivan Jablonka avec le roman *Laëtitia ou la fin des hommes* (Paris, Éd. Le Seuil, 2016). Ces derniers considèrent que l'écriture permet d'entrer dans une sorte de résilience et que les événements relatés dans le récit n'auraient même plus besoin de passer par le roman pour se dire.

Ce que ne perçoivent pas ces deux tendances, c'est que, « de palabre discursive, la mort de la littérature est devenue substrat narratif » (p. 13). Cette mort poétique s'est actuellement glissée au cœur de certains romans ou poèmes et a permis à la littérature de renaître de son propre décès. La mort de la littérature a bien eu lieu mais il y a également une « re-littérature », une production littéraire après la mort de la littérature qui est bel et bien présente dans le monde contemporain. Johan Faerber dresse le corpus de ces écrivains des années 1990 et 2000, allant de Tanguy Viel, Célia Houdart et David Bosc à Nathalie Quitane, Christophe Pradeau ou Camille de Toledo, qui ont renvoyé dos-à-dos « incontemporains » et « mécontemporains ». Ces textes littéraires ont pris la mort de la littérature au sérieux et donné à cet « après » de la littérature la dimension politique ontologiquement liée à toute expérience littéraire. Les écrivains ne sont pas des dandys ou des médecins de l'âme : « La littérature n'est ni une rustine ni un sparadrap ni un numéro vert. Elle est dans la violence d'un questionnement sans retour qui les glisse en mécontente avec le corps incommode des hommes » (p. 17). C'est de cette littérature dont nous parle Johan Faerber dans cet ouvrage important, apportant un peu de cet air pur dont parle Gilles Deleuze. Dans ces univers minés par l'omniprésence des « paroles professorales » venant expliquer pourquoi il n'y aurait plus de littérature aujourd'hui, il est nécessaire de chercher ce qui peut être sauvegardé : « De 2007, de Morrison et Millet jusqu'en 2018, une dizaine d'années plus tard, la mort de la littérature persiste mais elle n'est plus un discours que la littérature ignore. Elle est entrée dans le texte, elle s'est ontologisée. La littérature s'écrit depuis ce sentiment qui, désormais, la parcourt et l'innerve » (p. 61). Ainsi, avec les grandes nervures discursives d'une époque, le contemporain

est-il présent dans les textes littéraires, relatant parfois une contre-histoire, une histoire prise à rebrousse-poil selon le mot de Walter Benjamin. Aujourd'hui, certains écrivains œuvrent à refonder la littérature, à créer et inventer des façons d'écrire le monde contemporain, celui de la précarité sociale, de la maladie et de la marchandisation de la santé mais aussi, pourrait-on ajouter, celui de la souffrance au travail, des violences néolibérales dans le monde de l'entreprise, des enfants soldats utilisés dans les guerres, du terrorisme mondialisé. Écrire après la littérature consiste à se confronter non pas à la page blanche mais à la « page noire », au trop-plein d'écriture existant avant nous et où figurent des écrivains tels Albert Camus, Samuel Beckett ou William Faulkner. Pour Tanguy Viel, Laurent Mauvignier, Julia Deck ou Antoine Wauters, écrire signifie avant tout que l'on a quelque chose à dire, à communiquer – au sens fort du terme, incluant un ou des destinataires au sein d'un monde contemporain qu'il s'agit de cerner et de saisir dans l'œuvre littéraire. Comme l'a fait Albert Camus à son époque, il s'agit de rompre avec la littérature-divertissement, de ne pas perdre « l'humain » qui existe dans « l'homme », de ne pas reproduire ces textes littéraires dans lesquels « l'humanité est ardemment absente et comme déjà morte » (p. 121). C'est dans un monde où la littérature a presque disparu à elle-même que ces écrivains de l'après sont parvenus à la faire renaître.

Selon Johan Faerber, la mort de la littérature a permis de retrouver une « apertures du vivant » en son sein (p. 145). Camille de Toledo, par exemple, fait entrer en littérature un monde friand de sa propre tragédie et David Bosc, dans *Sang lié* (Paris, Éd. Allia, 2005), constate en effet que le contemporain est lié « par une misère poétique, un effondrement sur elle d'images mortes ». Écrire, dans les circonstances tragiques du contemporain, pas forcément avec un regard misérabiliste sur les choses, serait le grand « redéploiement du vivant des choses » (p. 157), la façon de les faire « démourir ». C'est en ce sens que ces auteurs cités par Johan Faerber s'inscrivent dans une re-Littérature dont il faut rendre compte aujourd'hui.

Si l'apport de l'ouvrage est indéniable, certains questionnements demeurent : pourquoi la période d'achèvement de la littérature démarre-t-elle avec Jean Echenoz et Pierre Michon ? À ce niveau, une contextualisation des partis pris et, pourquoi pas, du champ littéraire où évoluent les écrivains cités, serait utile pour saisir la démarche de Johan Faerber ; elle-même liée sans doute à sa trajectoire biographique et à ses socialisations dans le champ dont il parle. Pourquoi citer parmi les auteurs du *xx^e* siècle, Albert

Camus, Samuel Beckett, William Faulkner et pas Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Henry Miller ou Virginia Woolf ? Pourquoi insister sur Camille de Toledo, Tanguy Viel et Christophe Pradeau, parmi les auteurs qui prennent en charge la fin de la littérature, et ne pas intégrer dans le corpus Édouard Louis ou Elfried Jelinek, voire Abdellah Taïa ou des auteurs érotiques tels Éva Delambre parlant dans un cadre littéraire de ses pratiques BDSM (bondage et discipline, domination et soumission, sadisme et masochisme) en tant que sexualité minoritaire non normative ? Les écrivains appartenant aux aires non occidentales n'auraient-ils pas mérité de figurer dans ce corpus ? La littérature africaine a des modalités spécifiques de s'emparer du contemporain, que cela soit durant les périodes coloniales ou lors des indépendances. Et à quel moment prendre en compte, dans cette cartographie – au sens foucauldien du terme –, la littérarité des textes, dont il faut se méfier au passage des postures anthropocentriques qu'elle peut conduire à adopter ? Toutes ces remarques n'enlèvent évidemment rien aux nombreuses qualités de ce livre rappelant que la littérature est aussi une manière de communiquer sur le sensible au sein du monde contemporain.

Jean Zaganiaris

Cresc, École de gouvernance et d'économie de Rabat,
université Mohammed VI polytechnique, MA-10112
zaganiaris[at]yahoo.fr

Wang JINGSHENG, *La Mobilité culturelle à l'ère de la mondialisation*

Trad. du chinois par M.-P. Chamayou, C. Richou, M. Vallet et C. Boussin, Paris, Riveneuve, coll. Actes académiques, 2014, 213 pages

Il est assez rare de pouvoir disposer de traductions françaises d'ouvrages académiques chinois, en particulier dans le champ des sciences humaines et sociales, mais ce n'est pas l'intérêt principal de cet ouvrage, dont le titre, en définitive, n'évoque qu'imparfaitement le projet puisqu'il n'utilise que deux mots clés seulement (*mobilité* et *mondialisation*) d'une construction analytique plus complexe.

Professeur à l'Institut des Sciences humaines du campus de Shenzhen de l'Université de Beida, l'auteur a publié plus d'une dizaine d'ouvrages dont les titres (p. 211) permettent de cerner les intérêts scientifiques : l'histoire culturelle, la « souveraineté culturelle », la « puissance douce », les « droits culturels » et la ville. L'ouvrage est structuré en 22 chapitres non numérotés. Après la préface « La culture est si fluide », neuf chapitres développent la thèse de la fluidité de

la culture, une « évidence » (p. 11), puis l'auteur intègre dans son analyse l'économie (p. 81), puis la ville (p. 101) au cours des dix chapitres suivants. Enfin, une importante partie de l'ouvrage est consacrée à Shenzhen (pp. 159-199).

Wang Jingsheng part d'un constat simple : celui du mouvement, permanent. Dans la nature, au sein des sociétés humaines, « le flux est omniprésent », et il faut en tenir compte pour considérer la culture, qui se caractérise donc par sa « fluidité » (p. 5) qui lui donne de la « vigueur » (p. 6) : « La fluidité est le moteur originel de la culture » (p. 7). Difficile, dès le début de l'ouvrage, de ne pas lier cette approche à celle de la « liquidité » de Zygmunt Bauman (*Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000) que l'auteur ne mobilise pourtant pas. Les cultures « se déplacent » verticalement dans le temps, avec des contacts ou des « infiltrations », et elles « se meuvent » (p. 8) horizontalement dans l'espace. Ainsi, « la culture est similaire au monde naturel, sa vigueur vient de ses mouvements » (p. 9). Des mouvements qui peuvent s'inscrire dans une permanence de (très) longue durée, l'auteur rappelant que les « cinq vertus : humanité, justice, bienséance, sagesse, sincérité » du confucianisme constituent toujours un « pilier de la philosophie de la vie chinoise » (p. 7).

L'introduction expose très clairement le projet de l'ouvrage, en particulier une mise en évidence de l'articulation entre le court terme et le long terme avec cette « fluidité » qui n'est pourtant pas une évidence pour tous les contemporains. En effet, une appréhension « traditionnelle » de la culture rend difficile cette conceptualisation. Mobilisant Samuel von Pufendorf, Edward B. Tylor, Philip Benedict, Oswald Spengler ou Arnold J. Toynbee, Wang Jingsheng propose un résumé de l'histoire du concept de culture très intéressant (pp. 13-18) et développe la « théorie de la sédimentation culturelle », fondement avant tout d'une attitude qui peut être élitiste et souvent essentialiste. L'approche patrimoniale nourrit cette sédimentation culturelle et peut induire une différenciation, voire une hiérarchisation des villes et régions. La culture naît alors d'un processus cumulatif. Les lieux culturels – ou considérés comme tels – peuvent devenir des « marqueurs » de villes ou de pays, en stimuler l'économie. Pour l'auteur, un véritable « culte » de la sédimentation culturelle s'explique par la relation entre la culture et la nation, les croyances, « l'essence d'un peuple » (p. 2). Cette idée est intéressante alors que de nombreux travaux s'intéressent désormais aux mécanismes identitaires, individuels et collectifs, que l'auteur mobilise assez peu. Il reprend les travaux de Daniel Bell (*The Cultural*