

---

## Le scrupole esthétiques: que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines?

Dominique Viart

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1196>

DOI : [10.4000/studifrancesi.1196](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1196)

ISSN : 2421-5856

### Éditeur

Rosenberg & Sellier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 489-499

ISSN : 0039-2944

### Référence électronique

Dominique Viart, « Le scrupole esthétique: que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines? », *Studi Francesi* [En ligne], 177 (LIX | III) | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1196> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1196>

---



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

# Le scrupule esthétique: que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines?

## Abstract

Reflexivity is one of the main features of modern literatures, as they are focused on formal experimentation. However, what do such meta-literary practices become when literature turns again to face external objects? Are these practices dismissed, transformed, shifted? Our analysis reveals that we can pinpoint some playful forms of reflexivity that have a relationship of merry nostalgia with the literary heritage, as well as more critical forms aiming for the deepest match between the object to be expressed and the chosen expression. Marked by both ethical concerns and a certain aesthetic disquietude, such works, which we will name “critical fictions”, question literary history and interrogate their own writing practice, thus guiding us from the “age of suspicion” to the age of scruple.

Le critique d'art américain Clement Greenberg a donné une célèbre définition des pratiques esthétiques de la Modernité comme celles où les arts se consacrent à «leur *medium* même»: «L'art pictural moderniste,» écrit-il «[...] attire davantage l'attention sur les qualités physiques, immédiates de la peinture»<sup>1</sup>. Ce faisant, Greenberg met en évidence un trait majeur des œuvres modernes: celui de la réflexivité. S'agissant de littérature narrative (ou poétique), c'est une littérature qui se contemple à son propre miroir, et n'a d'autre objet que sa propre pratique, ainsi que l'a bien montré Lucien Dällenbach dans son essai sur le *Récit spéculaire*<sup>2</sup>. À partir de Gide (mais aussi bien de Mallarmé et de Proust) et jusqu'au Nouveau Roman, le critique met l'accent sur la dominante métalittéraire des textes modernes, leur *mise en abyme*. Or, c'est, à l'inverse, en se donnant des objets *extérieurs* à elle-même que la littérature contemporaine succède, au tournant des années 1975-84, aux dernières avant-gardes, qu'il s'agisse pour elle de traiter à nouveaux frais du sujet, du réel, de questions d'Histoire ou de société<sup>3</sup>. Ce faisant, les écrivains contemporains paraissent s'éloigner de cette littérature moderne que Roland Barthes appelait «intransitive»<sup>4</sup>, essentiellement pré-occupée d'elle-même et si radicale dans son geste d'autonomisation.

Qu'en est-il de cette réflexivité dominante, dès lors que la littérature se consacre à des objets extérieurs? Peut-on considérer que les écrivains contemporains en reviennent à un usage direct, non réflexif, de l'outil verbal, à une pratique «naïve» des formes littéraires? Pas vraiment. Il existe certes bien des œuvres immédiates, soucieuses surtout de mettre en musique les habituels ressorts du romanescque, en se contentant de les adapter aux modes culturelles et aux pratiques sociales actuelles. Mais elles ne sont pas particulièrement caractéristiques de notre temps: les mêmes prospéraient à l'époque du Nouveau Roman sans plus laisser de traces que n'en laisseront celles qui encombrant aujourd'hui les étals des libraires. Si l'on s'attache en

(1) C. GREENBERG, *Art et Culture* [*Art and Culture*, 1961], Éditions Macula, 1988, p. 77.

(2) L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, Seuil, 1977.

(3) Voir D. VIART et B. VERCIER, *La Littérature française au présent*, Bordas [2005], 2008.

(4) «Pour l'écrivain, écrire est un verbe intransitif», R. BARTHES, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 149.

Voir aussi: «Écrire, verbe intransitif?», 1970, repris dans *Œuvres complètes III*, Seuil, 2002, p. 618.

revanche à des textes plus exigeants avec eux-mêmes, il est évident qu'ils n'ont pas abandonné toute réflexivité, bien au contraire: on ne se débarrasse pas du «soupon» d'un revers de manche. Mais cette réflexivité se configure désormais selon d'autres voies et d'autres enjeux. C'est ce que je propose de mettre en évidence.

*Réflexivités ludiques: revisiter l'héritage littéraire*

Il me semble que l'on peut, en première approche, distinguer deux régimes de réflexivité en littérature contemporaine. Le premier serait un régime *ludique*: l'écrivain travaille le texte en jouant avec les modèles littéraires ou culturels auxquels il feint d'adhérer pour mieux les détourner. Il jongle en virtuose avec les souvenirs d'un héritage littéraire plus ou moins proche ou lointain, ou encore avec les instances narratives qui gouvernent cet héritage. Un bon exemple de cette pratique est offert par Jean Echenoz et les rapprochiements amusés qu'il élabore successivement du roman policier (*Cherokee*), du roman d'aventure (*L'Équipée malaise*), du roman d'anticipation (*Nous trois*), du roman réaliste (*Un an*)... ou encore, plus récemment, du roman historique (14). Le texte est alors l'objet de variations parodiques fondées sur une réflexivité implicite, qui multiplie les allusions intertextuelles à Dashiell Hammett ou à Manchette (*Cherokee*), à Conrad, à Stevenson... voire, dans 14, à Victor Hugo et à Henri Barbusse<sup>5</sup>.

L'écrivain s'autorise aussi de micro-pastiches qui sont autant de clins d'œil à l'Histoire littéraire: ainsi ce passage des *Grandes Blondes* où le lecteur averti repère très vite l'allusion à *La Modification* de Butor (par le recours à la seconde personne du singulier) ou au film *Playtime* de Jacques Tati (dans le décor ici évoqué):

Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu'un [...] <sup>6</sup>.

Et le lendemain, vous êtes quelqu'un qui cherche Paul Salvador. Votre voiture vous transporte vers l'est de Paris, du côté de la porte Dorée, non loin du bois de Vincennes. Vous vous gardez devant l'immeuble neuf qui abrite la société Stochastic Film: six étages de bureaux et de studios, soixante millions de chiffre d'affaires au coin de l'avenue du Général-Dodds et du boulevard Poniatowski. Vous entrez sans vous faire remarquer. Étanche comme un bunker, le hall est meublé de plantes vertes et de luminaires indirects, en son milieu se dresse une haute sculpture abstraite polychrome, totem planté de biais dans un paillason de gravier. À droite un rang d'exceptionnelles réceptionnistes tout ongles, cils et seins, à gauche rien de particulier. Au fond, les ascenseurs. Oubliez les réceptionnistes, foncez vers l'ascenseur.

Vous traversez le hall, nul ne vous demande rien. [...] Attendez. Quoi qu'il advienne, on ne va pas vous remarquer<sup>7</sup>.

Le jeu avec l'héritage littéraire – et cinématographique – est patent. La réflexivité demeure toutefois implicite et purement intertextuelle, non sans jouer à confronter la littérature et le 7<sup>e</sup> art en croisant leurs références réciproques, comme le font également bien d'autres écrivains contemporains, tels que Tanguy Viel, Pierre Alferi, Jean-Philippe Toussaint, Yves Ravey, Patrick Deville ou Christine Montalbetti... Nombre d'entre eux – c'est notamment le cas de Christine Montalbetti, disciple en

(5) Pour ce dernier roman voir: P. SCHOENTJES, «14 de Jean Echenoz. Un dernier compte à régler avec la Grande Guerre», *Critique*, n. 786, novembre 2012.

(6) J. ECHENOZ, *Les Grandes Bondes*, Minuit,

1995, p. 7. Le livre présente aussi de nombreuses allusions à Hitchcock, notamment à ses actrices «grandes blondes» et à *Vertigo*.

(7) *Ibid.*, p. 26.

cela d'Echenoz – aiment aussi à multiplier les variations sur les instances narratives, en s'autorisant des intrusions incongrues dans la diégèse sous forme de métalepses. Le narrateur de *Je m'en vais*, autre roman d'Echenoz<sup>8</sup>, parodie de ce que les Goncourt auraient appelé le «roman artiste», s'exclame ainsi tout à coup «Je commence à en avoir assez de Baumgartner» et voici que la fiction, toute prête à obtempérer, met à mort le personnage ainsi nommé dans les pages qui suivent.

Pour ces écrivains qui renouent avec le plaisir narratif, c'est une manière de montrer qu'ils ne sont pas dupes de leur art. La nécessité propre au récit et à la diégèse n'est pas telle qu'ils se vouent à une intégrale transparence narrative. Ils aiment au contraire à se montrer marionnettes en mains, animant depuis les coulisses de la création les rebondissements et les péripéties auxquels ils consentent. La question de la vraisemblance, si aiguë pour un romancier traditionnel, est le cadet de leur souci. La liberté qui les anime n'est pas sans rappeler celle de Diderot, qui interpelait son lecteur au seuil de *Jacques le fataliste*. C'est d'ailleurs cet exemple célèbre que Christine Montalbetti a en tête, dans *L'Origine de l'homme*, lorsque l'écrivaine qu'elle est morigène son héros peu pressé: «À ce rythme c'est sûr, Jacques risque de rater sa diligence. Ohé, Jacques un peu d'énergie, je lui fais de grands signes qu'il ne voit pas, je m'égosille mais en vain [...]», puis, le personnage ayant enfin hâté ses préparatifs, l'écrivaine se rassure: «L'histoire, ainsi, peut commencer, et en voici le narré, comme notre petit héros bien équipé trotte vers l'arrêt de la diligence [...] bien décidé à accomplir son programme de héros»<sup>9</sup>.

Que dire de cette forme implicite de réflexivité? D'abord, on le remarquera, qu'elle ne tranche pas de manière si radicale avec les pratiques néo-romanesques: c'était bien en démarquant des formes littéraires avérées – celle du roman policier et de la tragédie antique (*Edipe*) par exemple – qu'Alain Robbe-Grillet donnait dans *Les Gommés* ses premières lettres de noblesse au Nouveau Roman. Même chose avec le «roman colonial» dans *La Jalousie*. Echenoz fait-il autre chose avec *Le Méridien de Greenwich* et *Cherokee*, qui travestissent le roman policier à leur tour? Sans doute est-ce avec moins d'esprit de sérieux (encore que Robbe-Grillet ait été lui-même très enjoué), mais ce n'est pas radicalement différent. Il n'est du reste pas surprenant que l'on ait d'abord reçu les romans d'Echenoz comme les dignes successeurs du Nouveau Roman. Et l'on dirait la même chose des variations plus radicales et loufoques que livre à son tour Eric Chevillard, moquant le roman exotique dans *Oreille rouge* ou le conte dans *Le Vaillant Petit Tailleur*<sup>10</sup>.

Seconde remarque: tout décalés et ironiques qu'ils soient, ces romans célèbrent leurs modèles. Leur critique est moins tueuse qu'affectueuse. Alors que les Nouveaux Romanciers faisaient de Balzac leur tête de turc et n'avaient de cesse que de contester les formes traditionnelles du roman dans leur prétention au réalisme, les romanciers contemporains ne cachent pas leur goût du romanesque. Nous sommes des «crapules romanesques» s'écrit Pierre Michon dans *Rimbaud le fils*. Et Jean Echenoz célèbre Stevenson dans la préface qu'il écrit pour la réédition du *Maître de Ballantrae* aux éditions P.O.L. On pourrait à cet égard parler de «réflexivité nostalgique», dans la mesure où il s'agit plus de célébrer les grandes œuvres de la littérature passée que d'en discuter l'esthétique. Leur relation au cinéma est du reste de même nature: il suffit de lire *Western* de Christine Montalbetti pour goûter l'esthétique de la lenteur

(8) J. ECHENOZ, *Je m'en vais*, Minuit, 1999.

(9) C. MONTALBETTI, *L'origine de l'homme*, POL, 2002, pp. 26-28 (il s'agit en fait du paléontologue Jacques Boucher de Perthes, mais traité sur un

mode très décalé).

(10) É. CHEVILLARD, *Oreille rouge*, Minuit, 2005; *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2004.

mise en image par Sergio Leone; de lire les romans de Tanguy Viel, et pas seulement *Cinéma*, pour voir combien ils se nourrissent de Mankiewicz ou de Scorsese.

### *Les fictions critiques*

La réflexivité relève en revanche moins de la célébration oblique que de la discussion esthétique dans une forme littéraire émergente que j'ai proposé d'appeler «fictions critiques». Ces fictions critiques se caractérisent en fait par un triple geste critique: envers l'objet externe du texte littéraire, qu'il s'agisse du sujet, du réel, de l'Histoire ou de quoi que ce soit d'autre; envers les formes littéraires historiquement attestées qui mettent en œuvre de tels objets; envers leur propre pratique d'écriture. Aussi s'agit-il de textes qui ne se satisfont pas de revisiter les modèles littéraires et de jouer avec, mais *questionnent* le geste littéraire de l'intérieur. À quoi s'ajoute assez fréquemment une quatrième dimension critique, adressée, celle-là, aux disciplines naturellement dévolues à traiter scientifiquement de ces mêmes objets (la psychanalyse pour le sujet; la sociologie pour les questions du réel ou du social; l'histoire... etc).

Deux exemples canoniques peuvent illustrer ce propos. J'emprunte le premier à l'œuvre de Serge Doubrovsky. On se souvient que son livre *Fils*<sup>11</sup>, auquel on doit la première définition de l'autofiction, rapporte les pensées qui assaillent un professeur en train de préparer son prochain cours dans une université américaine. Ses réflexions, qui tiennent plus du flux de conscience que de la pensée construite, déploient une investigation du sujet par lui-même, proche de la parole libre déversée sur le divan d'un psychanalyste. Le texte est entraîné par une effervescence de jeux de mots, d'analogies verbales, de coq-à-l'âne et autres facéties de langage. Mais ce même livre fournit en outre une réflexion très critique sur la forme littéraire de l'autobiographie, sur ses implications et ses empêchements, et lui substitue cette forme nouvelle – l'autofiction, donc – appelée à connaître un large succès, que le narrateur définit comme «fiction d'événements et de faits strictement réels». Critique de sa propre existence, harcelé par le traumatisme d'un sombre passé familial, le narrateur invente une forme en contestant la légitimité à ses propres yeux de celle que la tradition a institué en fait d'écriture de soi.

Le second exemple n'est pas moins connu: c'est celui d'Annie Ernaux. En 1983, *La Place*<sup>12</sup> se consacre à la figure paternelle, dans un texte soutenu par une réflexion de nature sociologique. Dès le seuil de son livre, l'auteur récuse la pertinence des récits de vie romancés qui pourraient lui servir d'exemples:

Par la suite, j'ai commencé un roman dans lequel il était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit. Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de «passionnant» ou d'«émouvant». Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles.

À ces modèles récusés, Annie Ernaux substitue une autre pratique, celle du «récit de filiation», conçu comme un recueil que gouverne un scrupule majeur: le refus de toute esthétisation.

(11) S. DOUBROVSKY, *Fils*, Galilée, 1977.

(12) A. ERNAUX, *La Place*, Gallimard, 1983.

Ces deux exemples montrent l'intrication des strates critiques mentionnées plus haut. La première, qui concerne l'objet traité, entre en dialogue avec les sciences humaines: psychanalyse lacanienne pour Doubrovsky ou sociologie bourdieusienne pour une Annie Ernaux, très influencée par *La Distinction*, parue quatre ans auparavant<sup>13</sup>. La seconde strate concerne la littérature et ses formes, remises en question au sein même de ces livres, selon une démarche qui demeure marquée par la nouvelle critique. L'autobiographie chez l'un, le roman ou la biographie romancée chez l'autre y sont considérées comme des formes inadéquates de représentation du sujet psychique ou social. Cette seconde strate s'articule en outre aux réflexions alors récemment développées par la critique littéraire: *Pacte autobiographique* selon Lejeune pour Doubrovsky dont le livre invente un objet impensable dans la typologie mise au point par le critique; *Ère du soupçon* selon Nathalie Sarraute pour Annie Ernaux.

Une troisième strate critique se formule en même temps, non plus tournée vers la littérature comme réservoir de formes jadis explorées, désormais invalidées, mais critique de l'écriture en train de se faire. C'est en effet, dans les deux cas présentés ci-dessus, une critique qui cherche à définir sa propre pratique: «autofiction» pour l'un, «écriture plate» pour l'autre. Le phénomène est d'autant plus remarquable que les écrivains renoncent par ailleurs à produire des articles ou manifestes destinés à fournir le paratexte de leurs œuvres, sauf à y être contraints, comme Serge Doubrovsky et Annie Ernaux, par la demande universitaire. Notons que si l'autofiction a pu susciter un grand nombre de discussions et débats théoriques parmi les chercheurs, les écrivains eux-mêmes ne s'y sont guère mêlés, sinon dans leurs œuvres mêmes. Ainsi de Marc Weitzmann, qui conteste dans son roman *Chaos* la recevabilité de l'autofiction, «montre littéraire clandestin»: plutôt que de construire une argumentation en bonne et due forme, c'est par le truchement d'une fiction qu'il mène sa critique, en poussant l'exercice à sa limite. L'écrivain délègue à son frère fictif la fonction de narrateur, et devient lui-même le personnage du roman, sauf que ce personnage, Juif comme lui et nommé de son propre nom, est présenté sous les traits d'un négationniste cynique: «C'était cela, l'autofiction. Ou plus précisément, c'était cela, la part de *fiction* dans l'*auto*: une structure mensongère construite pour donner un sens au chaos. Une entreprise de survie basée sur la mystification, qui n'altérerait pas seulement les faits, mais l'identité de celui qui les énonçait [...] un jeu avec l'échec. Échange de place. Identités truquées»<sup>14</sup>.

### *La pensée littéraire des fictions critiques*

Les discussions mises en œuvre par les fictions critiques s'adressent donc simultanément à des objets ou des disciplines extérieurs à la littérature (l'expérience du sujet, la famille, la question historique ou sociale.../la psychanalyse, l'histoire, la sociologie...) d'une part et, d'autre part, à la littérature elle-même en tant que réservoir formel (les formes attestées par l'histoire littéraire) et en tant que pratique (le geste d'écrire, l'écriture à l'œuvre, les choix poétiques opérés). Ce sont bien sûr ces deux derniers aspects qui relèvent de la réflexivité.

Revenons d'abord sur la critique des formes littéraires avérées: elle tend à construire au sein même des œuvres, de manière implicite et souvent sauvage, une Histoire littéraire partielle ou fragmentaire. Les écrivains affichent dans leurs textes

(13) P. BOURDIEU, *La Distinction*, Minuit, 1979.

(14) M. WEITZMANN, *Chaos*, Grasset, 1997. L'auteur souligne.

mêmes de quelle littérature ils héritent et comment ils envisagent leur rapports avec cet héritage. On trouve de ce phénomène quantité d'exemples. Les plus évidents se manifestent dans cette forme littéraire contemporaine qu'avec Alexandre Gefen nous avons appelée «Fiction biographique»<sup>15</sup>, notamment dans celles qui mettent en scène une figure d'artiste ou d'écrivain, lesquelles sont, à ce titre, bien évidemment les plus favorables à une problématisation des questions esthétiques qu'incarnent ces figures.

Dans *Rimbaud le fils*, par exemple, Pierre Michon évoque ainsi, de manière très iconoclaste la fameuse «Lettre du voyant» du jeune poète, mythifiée par la théorie littéraire:

[...] la lettre dite du Voyant; c'est un avatar de la vieille justification idéaliste, volontariste, missionnaire, magicienne, du poète – l'épate, le rideau de fumée *pro domo*; ça porte les habits neufs de l'orphisme démocratique, car c'est fait pour plaire, à des poètes de Douai et d'ailleurs<sup>16</sup>.

Nul doute que ne se lise là la distance prise avec les théorisations modernes qui ont fait de cette lettre l'une de leurs références majeures. Du reste, ce même livre caricature les exégètes du poète en «Gilles» de pantomime, inspirés du *Pierrot* de Watteau:

Le Gilles est mieux informé que Banville; un siècle de travaux l'informent; il en sait bien plus long sur la vie de Rimbaud que Rimbaud n'en sut jamais, on l'a dit avec raison; il est plus moderne que Banville, avec plus de résolution moderne; enfariné, moderne [...]. Gilles regarde passer dans le vide l'œuvre et la vie d'un autre. Il appelle cela Arthur Rimbaud. Il l'*invente*: c'est la *féerie* que lui-même n'est pas<sup>17</sup>.

Les termes d'«invention» et de «féerie» proclament que les textes consacrés à Rimbaud instituent une figure qui ne dit pas Rimbaud mais la fascination que le poète exerce sur ceux qui le lisent. La construction théorique élaborée à partir de cette «Lettre du Voyant» ne manifeste rien d'autre que la défaillance d'une pensée théorique qui s'éprouve insuffisante face à une œuvre qui lui échappe. Le texte de Michon peut alors dévoiler et dénoncer non sans ironie les conceptions de la Modernité issues d'une telle mythification:

Les Gilles ont vu *le passant considérable*; ils ont cru le voir passer; inventé qu'il passait; là où il est passé ils voient un grand sillon qui coupe en deux le champ de la poésie, rejetant d'un côté la vieillerie, pleine de belles œuvres certes, mais vieillerie, et de l'autre le fier arpent ravagé du moderne, où rien peut-être ne pousse, mais moderne<sup>18</sup>.

Michon *réfléchit* ainsi la modernité. Il en démasque le discours constitutif, prétendument théorique, comme une fiction fascinée. L'écrivain défait la «vulgate» sacralisée par la critique des années 60-70: «[...] soudain nous savons, comme si la brise le disait, que la mort de l'alexandrin n'a pas plus d'importance, ni de vérité, que la Vulgate populaire, cette histoire simplette de deux jeunes gens pleins de *génie* qui s'aiment et se tirent dessus. C'est une autre Vulgate, celle de l'alexandrin, guère moins

(15) Voir A. GEFEN, *Vies imaginaires: le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècles* (Thèse inédite, Université Paris IV, 2003), *Vies imaginaires, Anthologie de la biographie littéraire*, Gallimard, 2014; D. VIART & B. VERCIER, *La Littérature française au présent* [2005],

Bordas, 2008.

(16) P. MICHON, *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1991, p. 66.

(17) *Ibid.*, pp. 56-57, je souligne.

(18) *Ibid.*, p. 58.

sotte que celle de la voyance, que nous avons concoctée sous nos calottes de soie, à l'usage de nos pairs. Une Vulgate absolument moderne»<sup>19</sup>. Les théories ne sont, écrit encore Michon dans *Vie de Joseph Roulin*, que de «pompeuses balivernes auxquelles pourtant obscurément [...] nous croyons tous»<sup>20</sup>. L'écrivain manifeste ce même esprit critique en bien d'autres occasions sur lesquelles je ne reviens pas, sinon pour citer encore ce passage de *Trois auteurs* où Michon revisite les hiérarchies esthétiques instituées en considérant qu'«à tout prendre, pour un auteur, il est moins fatigant de poser à l'écrivain-qui-écrit qu'à l'écrivain-qui-n'écrit-pas. Ou, sans préjudice de la valeur littéraire respective des deux hommes les plus aimables de notre panthéon: la frime mallarméenne est plus épuisante que la frime balzacienne»<sup>21</sup>.

De tels exemples sont certes attendus parce qu'empruntés à des textes qui s'attachent à des figures d'écrivains. Mais on en trouve de semblables dans des entreprises littéraires sans rapport avec la littérature comme objet ni avec les fictions biographiques. Dans *Impatience*, François Bon mène au sein même de son texte une critique du genre romanesque comme «accumulation d'histoires mièvres et artifices de sujets ou noms posés avec effets de réalité»<sup>22</sup>. Plusieurs passages de cet ouvrage, écrits en italiques, viennent ainsi instruire le procès d'une forme qui ne lui paraît plus opératoire pour dire le monde:

*Le roman ne suffit plus, ni la fiction, les histoires sont là dans la ville, qui traînent dans son air sali, suspendues aux lumières, ou très haut dans les rues vides, les rues mortes comme des quartiers sans enseignes. On préférerait un pur documentaire, on préférerait la succession muette des images, un carrefour et son feu rouge [...]. On préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre et cela multiplié par l'infini des hommes pris dans les étages de la ville, cela qui ne constitue pas fiction ni roman mais l'inventaire exact de la ville devant nous*<sup>23</sup>.

Ce passage est sous-tendu par une réflexion éminemment critique sur la forme romanesque et débouche sur la tentation de lui substituer quelque chose d'autre, dont l'inspiration perecquienne et son goût de l'«infra-ordinaire» se laisse entendre.

Sans vouloir accumuler les exemples, je pourrais évoquer également l'évocation par ce même écrivain des Tragiques grecs, placée au cœur de son livre *Parking*<sup>24</sup>, ou, pour changer de référence, les pages que Pierre Bergounioux consacre à Flaubert dans *L'Orphelin*<sup>25</sup>, et encore celles où, dans *L'Imitation du bonheur*, Jean Rouaud déplore le tournant scientifique que la pratique de Zola inflige à l'écriture romanesque<sup>26</sup>. À chaque fois, il y va bien de l'élection d'une œuvre, d'un écrivain ou d'un événement majeur de l'Histoire littéraire choisis comme symptômes, contrepoints ou illustrations de cet envers quoi, avec quoi ou contre quoi le texte entend s'écrire. Attaché à traiter de l'objet qu'il s'est donné selon des voies indemnes de toute contestation, l'écrivain contemporain inscrit *dans son texte* les modèles auxquels il lui semble per-tinent de souscrire ou dont il préfère s'affranchir désormais.

(19) *Ibid.*, p. 83.

(20) P. MICHON, *Vie de Joseph Roulin*, Verdier, 1988, p. 38, je souligne.

(21) P. MICHON, *Trois auteurs*, Verdier, 1997, pp. 28-29.

(22) F. BON, *Impatience*, Minuit, 1998, p. 23.

(23) *Ibid.*, pp. 12-13.

(24) F. BON, *Parking*, Minuit, 1996.

(25) P. BERGOUNIOUX, *L'Orphelin*, Gallimard, 1992.

(26) J. ROUAUD, *L'Imitation du bonheur*, Gallimard, 2006.



### L'inquiétude formelle

On vient de voir que la critique du roman par François Bon s'accompagnait, comme dans les exemples initiaux de Doubrovsky ou d'Annie Ernaux, d'une entreprise de substitution d'une autre forme. C'est à cette entreprise que je veux maintenant m'intéresser en ce qu'elle suppose l'énoncé concomitant d'un projet et donc une réflexion non plus sur l'héritage littéraire mais sur l'écriture *en train de se faire*. Dans *Impatience* comme dans *La Place* ou dans *Fils*, ce projet est explicite: «Non plus de roman, jamais, mais cueillir à la croûte dure ces éclats qui débordent et résistent, non, plus d'histoire que ces bribes qu'eux-mêmes [les acteurs qui disent la ville] portent et comme avec douleur remuent sans s'en débarrasser jamais, plus de tableau qui unifie et assemble, mais dans le dispositif noir laisser résonner les linéaments d'images et de sons, le grossissement des visages abîmés et tout ce sur quoi on achoppe soi-même pour dire, plus de calme mais l'agitation, se porter soi-même à cette rencontre des éclats où on achoppe, et le mal qu'on se fait et le poison qu'on s'injecte et la dureté que c'est de continuer ici [...]»<sup>27</sup>. «Dispositif noir»: c'est le nom, inspiré de l'espace scénique du théâtre, qu'avance François Bon comme substitut possible du roman. Mais l'on mesure en même temps dans son propos toute la précarité de ce projet, affichée par la réitération du verbe «achopper». Aussi est-ce l'écriture dans son incertitude même qui se donne ici à lire.

Car la troisième strate de réflexivité, celle qui se porte sur l'écriture en train de se faire, est majoritairement celle d'une autocritique permanente: une remise en question du texte comme tel, un aveu de sa difficulté constitutive. Les exemples de tels aveux abondent dans la littérature contemporaine. On peut en mentionner brièvement quelques-uns. Dans *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) de Leïla Sebbar, la narratrice, qui essaie de restituer ce que son père ne lui a pas dit à propos de la guerre d'Algérie, se trouve acculée, malgré elle, à faire recours à des hypothèses, pour combler le manque. Au fil des chapitres, elle ne cesse de s'interroger sur le statut des récits qu'elle livre: fictions, rêveries, récits reçus et rapportés... L'incertitude du texte devient ainsi peu à peu une thématique insistante, au point de se déployer en réflexion sur la nature littéraire et/ou documentaire de la restitution historique, comme travaillée en sourdine par cette impossibilité qu'énonce aussi Sarah Kofman dans *Paroles suffoquées* (1987): «Parler il le faut, sans pouvoir».

Un autre exemple, que je choisis volontairement de nature très différente, est celui offert par Patrick Deville dans *Pura Vida, Vie et mort de William Walker*<sup>28</sup>. Au milieu de ce premier volet d'une série de romans partis en quête des destins d'aventuriers, d'explorateurs, de savants dispersés à travers le monde<sup>29</sup>, l'écrivain note: «J'accumulais ainsi des notes pour une histoire du sandinisme ou même du Nicaragua. Ou de l'Amérique centrale dans son ensemble. Et éventuellement pour des récits qui rassembleraient un jour lointain certains couples historiques sur le modèle des *Vies parallèles* de Plutarque, la vie et la mort de Simon Bolívar et de Francisco Morazán, de Narciso López et de Louis Schlessinger, d'Augusto César Sandino et de Tacho Somoza, d'Antonio de la Guardia et de Roque Dalton, du vrai Che Guevara et du faux, le Che punto – 50. Il ne m'échappait pourtant pas, à la présenter ainsi, qu'une entreprise d'aussi vaste envergure devait de loin excéder les modestes forces à ma disposition [...]»<sup>30</sup>.

(27) F. BON, *Impatience*, op. cit., p. 67. L'italique est choisi par l'écrivain.

(28) P. DEVILLE, *Pura Vida, Vie et mort de William Walker*, Seuil, 2004.

(29) Voir, du même auteur: *Equatoria*, Seuil, 2009; *Kampuchéa*, 2011; *Peste & choléra*, Seuil, 2012; *Viva*, Seuil, 2014.

(30) *Pura Vida, Vie et mort de William Walker*, p. 174.

Dans le récit qu'elle publie sous le titre *Villa Chagrin*, Marie Cosnay mêle des fragments de la vie du peintre Bram van Velde et de sa compagne Marthe Arnaud à quelques épisodes de l'existence amoureuse de la narratrice<sup>31</sup>. Le passé s'y conjugue au présent, les périodes et les questions se recourent et se recouvrent, selon une mise en œuvre que l'auteur même avoue dans son texte ne pas complètement maîtriser: «J'avais accepté que coexistent des réalités diverses, deux au moins, et qu'il n'y ait pas de passage. J'inventais la folie mais je la tenais sur mes pieds, et présumais de mes forces»<sup>32</sup>. Cette difficulté devient à son tour objet de réflexion, dans un dialogue que le livre entretient avec celui que Samuel Beckett consacre aux frères van Velde, Bram et Geert, sous le titre *Peintres de l'empêchement* auquel *Villa Chagrin* emprunte son exergue: «Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau [...]»<sup>33</sup>. En écho au propos de Beckett sur Bram: «Je ne peux voir l'objet pour le représenter, parce que je suis ce que je suis», Marie Cosnay écrit: «l'objet disait, lui: je ne peux être représenté, car je ne suis pas ce que je suis ou je suis le contraire»<sup>34</sup>.

Cet aveu de relative impuissance malgré lequel les livres s'élaborent cependant, se formule non par coquetterie mais comme fondement même de certaines écritures contemporaines: c'est ce que j'appellerais volontiers leur «point de non-appui». On retrouve le même aveu de précarité dans un autre livre de Marie Cosnay, *André des ombres*: «Il est des choses qu'on croit ne pouvoir jamais dire parce que d'une part rien n'en sera cru, pas un mot, enfin parce qu'elles sont anciennes comme le partage des sexes et qu'on ne sait, alors, comment il convient d'en parler»<sup>35</sup>. Mais il n'est pas propre à ce seul auteur: une semblable hésitation se formule dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère<sup>36</sup>, dans une lettre adressée au protagoniste du fait divers prétexte du livre, auquel l'auteur écrit:

Cher Jean-Claude Romand,

Il y a maintenant trois mois que j'ai commencé à écrire. Mon problème n'est pas, comme je le pensais au début, l'information. Il est de trouver ma place face à votre histoire. En me mettant au travail, j'ai cru pouvoir repousser ce problème en cousant bout à bout tout ce que je savais et en m'efforçant de rester objectif. Mais l'objectivité, dans une telle affaire, est un leurre. Il me fallait un point de vue. Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivant la découverte du drame. J'ai essayé d'écrire cela, en m'identifiant à lui avec d'autant moins de scrupules qu'il m'a dit ne pas vouloir apparaître dans mon livre sous son vrai nom, mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue. [...] Difficulté qui est la vôtre évidemment bien plus que la mienne, et qui est l'enjeu du travail psychique et spirituel dans lequel vous êtes engagé: ce défaut d'accès à vous-même, ce blanc qui n'a cessé de grandir à la place de celui qui en vous doit dire «je». Ce n'est évidemment pas moi qui vais dire «je» pour votre compte, mais alors il me reste, à propos de vous, à dire «je» pour moi-même. À dire, en mon nom propre et sans me réfugier derrière un témoin plus ou moins imaginaire ou un patchwork d'informations se voulant objectives, ce qui dans votre histoire me parle et résonne dans la mienne. Or je ne peux pas. Les phrases se dérobent, le «je» sonne faux<sup>37</sup>.

Cette lettre n'est pas simplement un épisode, certes important, dans la relation qui s'installe «ou ne s'installe pas» entre Jean-Claude Romand, pseudo-médecin qui a

(31) M. COSNAY, *Villa Chagrin*, Verdier, 2006.

(32) *Ibid.*, p. 11.

(33) S. BECKETT, *Peintres de l'empêchement*, Minuit, 1990.

(34) M. COSNAY, *op. cit.*, p. 61.

(35) M. COSNAY, *André des ombres*, Éditions Laurence Teper, 2008, p. 139.

(36) E. CARRÈRE, *L'Adversaire*, POL, 2000.

(37) *Ibid.*, pp. 205-206.

trompé, dix-huit ans durant, tout son entourage avant de tuer ses parents, sa femme et ses enfants, et l'écrivain, elle est surtout un passage métalittéraire majeur, qui permet de mesurer et de comprendre rétrospectivement l'hésitation narrative du livre, lequel n'offre pas moins de cinq *incipit* successifs, chacun abordé selon un point de vue et une structure pronominales différents.

Un tel entrelas entre la question formelle et la relation de l'écrivain à son objet est particulièrement intéressant: il articule la difficulté «humaine» éprouvée par Carrière au choix de la forme de son texte, la question éthique et la question esthétique. On retrouve de semblables hésitations dans son roman *Limonov* au sujet d'une figure certes très différente. C'est dire que ces hésitations explicites sont désormais constitutives des œuvres mêmes. C'est dire encore, s'il en est besoin, que le travail de la forme a cessé d'être *en-soi*, pour se lier au projet poursuivi, à l'objet dont l'écriture fait élection. La plupart des œuvres contemporaines interrogent ainsi leurs choix esthétiques et formels, et surtout leur pertinence par rapport à l'objet traité dans le cours même du texte. Aussi est-ce désormais la relation éthique de l'écrivain avec l'objet de l'écriture qui gouverne la recherche et l'élaboration d'une forme adéquate. Pour le dire autrement: c'est la nécessité que l'on éprouve d'avoir à parler de quelque chose ou de quelqu'un qui décide de la forme finale – roman, récit ou autre – du livre. Et ces délibérations esthétiques, les modèles auxquels elles recourent ou qu'elles condamnent, les difficultés qu'elles traversent, les tergiversations dont elles font l'objet... s'inscrivent comme tels dans l'œuvre elle-même, sans pour autant y prendre la place de la thématique abordée, contrairement à ce qui se passait dans l'économie propre aux dernières avant-gardes.

Il importe, au moment de conclure, de souligner qu'aucun de ces espaces de réflexivité inscrits dans les livres-mêmes ne produit de théorie ni même de posture figée. Si Doubrovsky ou Ernaux s'en tiennent respectivement à l'autofiction ou à l'écriture plate (quoique, s'agissant d'Annie Ernaux, son livre *Les Années* s'affranchisse de cette exigence de platitude), les écrivains qui leur succèdent ne conçoivent jamais les espaces de réflexivité que comme les moments d'une pratique de création en évolution constante. C'est ainsi que François Bon n'hésite pas à remettre en question son refus du roman pour écrire *Daewoo*<sup>38</sup> ni à reprendre pour ce livre une forme littéraire initialement dénoncée, quitte pour cela à en modifier les définitions: «Pourquoi appeler roman un livre quand on voudrait qu'il émane de cette présence si étonnante parfois de toutes choses, là, devant un portail ouvert mais qu'on ne peut franchir, le silence approximatif des bords de ville un instant tenu à distance, et que la nudité crue de cet endroit précis du monde on voudrait qu'elle sauve ce que béton et ciment ici enclosent, pour vous qui n'êtes là qu'en passager, en témoin?»<sup>39</sup> s'interroge-t-il au seuil du livre avant d'y revenir et de concéder: «On appelle roman un livre parce qu'on a marché un matin dans ce hall où tout, charpente, sol et lignes, était redevenu géométrie pure [...] et le territoire arpenté, les visages et les voix, les produire est ce roman. Ils appellent le récit parce que le réel de lui-même n'en produit pas les liens»<sup>40</sup>. Il faudrait bien sûr commenter plus avant cette redéfinition qui s'instaure sur la double contestation du réalisme et du romanesque comme mode de production du réel, mais ce n'est pas ici le lieu<sup>41</sup>.

On notera aussi que, des avant-gardes à la contemporanéité, la réflexivité littéraire a changé de régime. À la clôture théorique du texte et à l'esthétique de la rup-

(38) F. BON, *Daewoo*, Fayard, 2004.

(39) *Ibid.*, p. 9.

(40) *Ibid.*, pp. 13-14.

(41) Voir D. VIART, *François Bon, étude de l'œuvre*, Bordas, 2008.

ture s'oppose une double ouverture, sur le dehors, l'extériorité du texte, d'une part; et, d'autre part, une ouverture de l'œuvre en train de se faire sur l'histoire littéraire dans laquelle elle s'inscrit, fût-ce pour la contester. Mais surtout la réflexivité a changé d'enjeu: à une réflexivité ciblée sur la littérature *en elle-même* succède une réflexivité marquée par un souci d'efficacité et de justesse envers le dire et l'objet à dire: d'adéquation de la forme produite aux enjeux qu'elle se donne. Qu'en est-il alors de l'esthétique? Elle ne vise certes pas le beau comme expression du bien, ce qui était la doctrine néoplatonicienne du classicisme, elle ne prétend pas maîtriser la claire formule dans laquelle elle s'énonce comme le souhaitait Boileau. Bien au contraire: elle se donne comme approximations et insuffisances. Mais ce n'est pas là le sentiment romantique d'une émotion toujours en excès sur le langage, ni la quête d'un sublime idéalisé de l'expression poétique.

Cette esthétique ne s'immerge pas non plus dans l'inconnu pour le seul plaisir de «trouver du nouveau», selon les préceptes d'une Modernité qui se voulait rimbaldienne; elle n'explore pas pour eux-mêmes les possibles et les limites de la sphère verbale, mais tente d'ajuster sa forme au mieux afin de la hisser à la hauteur de ses exigences. C'est, de façon exemplaire, le propos des *Vies minuscules* de Pierre Michon<sup>42</sup>: tout un livre s'écrit pour dire la difficulté à écrire. Mais il ne s'agit plus, comme dans *La Modification* ou *L'Emploi du temps*, d'inventer un roman qui soit à lui-même sa propre écriture, préfigurant la célèbre formule de Ricardou qui substitue «l'aventure d'une écriture» à «l'écriture d'une aventure». Il s'agit de s'inventer soi-même comme écrivain en revisitant les exemples de désirs plus ou moins aboutis, plus ou moins échoués, qui ont scandé une enfance et lui ont fourni ses modèles. Comme la critique l'a amplement montré, il fallait que Michon retransverse *à la fois* sa propre expérience, celle de ses ascendants familiaux ou électifs *et* se déprenne des injonctions de la Modernité avant-gardiste pour parvenir à écrire ce livre.

En redevenant transitive, la littérature n'a pas renoncé à sa réflexivité: elle en a simplement déplacé le cours. À côté de l'esthétique ludique, que l'on dira peut-être «postmoderne», évoquée au début de ce propos, la réflexivité critique contemporaine affiche désormais une sorte de déontologie formelle, une «morale de la forme» pour reprendre l'expression de Roland Barthes, proche de ce que, dans le champ de la poésie, Michel Deguy et Jean-Claude Pinson appellent une «poéthique». Ce qui pourrait aussi s'énoncer d'une formule: à *l'ère du soupçon* a succédé *l'ère du scrupule*.

DOMINIQUE VIART

(42) P. MICHON, *Vies minuscules*, Gallimard, 1984.