

8 , 2008

AFFRONTARE LA CRISI : OUTILS ET STRATEGIES - Parcours dans la littérature française contemporaine et ailleurs

Stéphane CHAUDIER

La crise de la narrativité française contemporaine : tentative d'interprétation et de délimitation

Per citare l'articolo:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/143>

Rivista Publifarum

publifarum.farum.it

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/143/276>

Documento generato automaticamente 01-09-2020

La crise de la narrativité française contemporaine : tentative d'interprétation et de délimitation

Stéphane CHAUDIER

Keine Zeit ist mit der Zeit zufrieden ¹

La narrativité française contemporaine traverse-t-elle une crise ou représente-t-elle une crise? Mais de quelle crise s'agit-il? Est-on sûr qu'elle existe? Quels en sont les signes? Les causes? Les remèdes? Je voudrais prendre le risque d'une réponse personnelle (et donc partielle) à ces questions. Avant de l'exposer, il me faudra donc dire pourquoi je tiens à mon idée : elle n'est que la traduction intellectuelle de ce que je suis contraint d'appeler ma petite histoire. M'inspirant d'un livre déjà ancien de Sloterdijk², j'appellerai « cynisme » le discours triste et improductif qui consiste, pour la narrativité française, à se prévaloir comme d'une vertu, à ériger en condition de possibilité du récit français contemporain, l'ensemble des postures éthiques fondées sur une certaine forme de lâcheté. Cette lâcheté, ce n'est que le refus, quelle que soit la forme qu'il prenne et les justifications qu'il se donne, de chercher, de trouver et d'expliquer les « bonnes raisons », les « vraies raisons » de cette crise que connaît, en France, malgré le Nobel de Le Clézio, l'art de fabriquer des histoires. On ne vise, dans le cadre de cette étude, que ces histoires qui tout à la fois passionnent leurs lecteurs, innovent d'un point de vue esthétique, et éclairent le présent d'une manière qu'on reconnaît immédiatement comme caractéristique d'un homme ou d'une femme de lettres : bref, ces histoires qu'on peut appeler « un vrai bon roman ».

À ceux qui estiment que toute la Gaule est envahie, on a beau jeu de montrer le petit village qui résiste encore à l'envahisseur. Tout diagnostic de crise s'expose ainsi à se voir contesté par deux arguments solidaires : d'une part il y a des

réussites incontestables - et il faut être injuste pour ne pas s'en réjouir ou ignorant pour ne pas en faire état; et d'autre part, comme il y a fort à parier que la liste de ces réussites, loin d'être isolées, varie assez notablement d'un lecteur à l'autre, c'est *in fine* l'ensemble de la production narrative française qui échappe à l'emprise de la rhétorique décliniste ³. Dans cette étude, l'effort pour cerner la notion de crise conduit à délimiter le secteur où elle se manifeste avec le plus d'éclat : l'autofiction, genre hybride dont la visibilité révèle par contrecoup que les « romans durs» (comme disait Simenon, qui désignait ainsi ses textes qui échappaient à la facilité du genre policier) ne sont pas suffisamment nombreux ou puissants pour infirmer notablement le diagnostic.

Existence de la crise

« Chercher, trouver et expliquer les raisons de la crise qui frappe, en France, l'art de fabriquer des histoires» : produire un discours sur la crise du récit français, c'est sans doute le travail d'un clerc ou d'un universitaire et nullement le rôle d'un écrivain ou d'un romancier. Si discutable qu'il soit, dans son contenu aussi bien que dans ses présupposés, l'argument qui fait de Le Clézio « un écrivain dégagé », donc un écrivain suspect ⁴, a le mérite de montrer ce que le lectorat le plus intellectuel attend de la narrativité « à la française ». Ceux qui lisent des romans pour penser (et non, comme « le commun des mortels », pour se divertir) demandent au producteur de récits littéraires de les « battre» sur leur propre terrain. Au nom de quoi ? L'individu qui veut écrire un peu de prose française est pourtant bien différent et bien différencié de celui qui peut se prévaloir d'un titre ou d'un savoir, généralement universitaires, pour «radiographier» le présent. Il n'en reste pas moins que la littérature narrative ne vaut, croit-on, que si elle donne à l'historien, au sociologue, au philosophe, au psychanalyste la possibilité de prendre à revers, d'infléchir, et donc d'enrichir leur propre discours. Or le maître mot qui unit tous ces discours - y compris celui de l'économiste, mais celui-là est si hégémonique qu'il n'a pas besoin, en général, du récit littéraire et du surcroît de stimulation qu'il fournit - c'est la notion multiforme, insaisissable et incontournable, de crise. En France, les forces intellectuelles coalisées demandent à la narrativité littéraire de produire, avec les facultés propres à l'écrivain - la sensibilité, l'intuition, l'imagination, le souci esthétique de la belle forme ou de la forme nouvelle - un

récit qui éclaire le *présent*, ou plus exactement : l'étrangeté du présent, cela même qui intrigue, déborde et pour cela requiert les discours strictement rationnels de l'intelligibilité du monde. La modernité littéraire - cette invention du poète parisien de l'après 1848 ⁵ - légitime cette demande faite à l'artiste au nom précisément du pouvoir qu'il aurait de la satisfaire. Mais qui décide de ce pouvoir? Moins la société dans son ensemble, estime Bourdieu, qu'un « champ », relativement autonome. Quoi qu'il en soit, l'axiome du catéchisme moderniste, c'est que l'artiste, sujet superlativement en crise dans un présent lui-même défini comme crise, est l'instance la mieux à même de produire le discours qui révèle et qui explique la crise. Le Clézio et son Nobel agacent ou déçoivent l'intellectuel parisien précisément parce que le second ne peut reconnaître dans le premier aucun des problèmes qui le font vivre. Un écrivain dégagé, c'est, dans cette perspective, un écrivain qui se soustrait à l'obligation (morale? sociale? institutionnelle ?) de contribuer à résoudre, par ses œuvres, l'état de crise qui définit le présent français.

Jetons le masque. Pour l'auteur de ces lignes, la narrativité française est en crise.

D'une part, elle s'avère très largement incapable de répondre aux attentes les plus exigeantes d'un lecteur façonné par la modernité, qui veut lire son présent à la lumière du roman écrit en langue française. D'autre part, elle ne parvient pas, par-delà ces exceptions que récompense le Nobel, à convaincre durablement en quoi ces attentes ne seraient plus légitimes et pourraient donc cesser d'être son projet ou sa raison d'être. Certes, la narrativité française ne prétend pas nullement revêtir les apparences de la confiance en soi, de la bonne santé. Étant donné l'état des forces en présence, personne ne pourrait y croire; de plus, chacun sait que la santé et la confiance en soi ne sont rien d'autre qu'un point de vue fécond, éclairant, inventif, sur la maladie, la crise et l'inévitable et salubre haine de soi. Le « cynisme » contemporain de la narrativité française met en scène une « fausse crise », un semblant de crise, une crise qui lui permet d'éviter de poser sur elle-même le diagnostic de sa véritable impuissance. Cette crise postiche, c'est celle du sujet de l'autofiction : « je suis fragile, donc j'écris ». Cette fragilité-là est en réalité, sinon la création, du moins la spécialité incontestée du sociologue et du psychologue, ces deux grands Surmoi du récit français; puisque, par définition, le Surmoi en sait plus que le moi dont il prétend contrôler les faits et gestes, l'art du récit ne peut plus

servir d'inspirateur aux «sciences de l'homme contemporain» mais seulement d'exemple ou d'illustration. Forçons le trait : la fragilité étant le ressort de la consommation, le publicitaire prétendra connaître les failles du sujet contemporain mieux que l'écrivain d'une auto fiction ; d'où ces collusions entre littérature et marketing, ces passages d'un champ à l'autre qui déroutent - et achèvent de discréditer la fiction contemporaine. Dès 1975, Barthes, en deux phrases, c'est là le privilège du génie, avait défini le poncif, dans un fragment intitulé « Moi, je » : «Voici une suite de propositions démodées (si elles n'étaient contradictoires) : *je ne serais rien si je n'écrivais pas. Cependant je suis ailleurs que là où j'écris. Je vaudrais mieux que ce que j'écris.*»⁶ Plus de trente ans après, la phrase épuise encore le contenu et la portée du dernier *opus* d'un romancier considéré pourtant comme brillant : *Lacrimosa*, de Régis Jauffret (Gallimard). Le programme de Barthes est clair : on écrit pour exposer ses doutes sur ce qu'on écrit. On prouve ainsi le lien entre fragilité éthique et réussite esthétique. On se décrit comme à la fois pitoyable (c'est-à-dire sympathique, inoffensif) et doué. Une telle fragilité, le lecteur le devine sans mal, s'explique par tel ou tel état de la société : père et/ou mère défailants, mémoire collective lacunaire, hédonisme vain du capitalisme. Echenoz et ses épigones s'acharnent à contourner la formule barthésienne par des récits supérieurement habiles dans leurs allusions plus ou moins ironiques aux codes qui construisent l'habitus culturel de la classe moyenne française; ils évitent, par le jeu littéraire, d'avoir à investir une éthique (devenue une norme) de la fragilité. Mais au-delà de leur statut de beaux objets, de quelles émotions, de quelles révélations sur nous-mêmes nous enrichissent-ils? Dans les eaux troubles de la subjectivité blessée, Modiano seul surnage. En persistant dans des quêtes que seule motive la certitude qu'elles ne réussiront pas (car comment saisir l'insaisissable : l'inconsistance des ombres ?), les antihéros de Modiano n'en restent pas moins des personnages de roman : ils ne se soucient pas plus d'écrire que, dans sa vie quotidienne, le lecteur ne songe à partir à la recherche de Dora Bruder. Faute de maintenir cette distinction capitale entre un écrivain qui veut écrire et un lecteur qui veut lire autre chose que les affres de l'écrivain qui veut écrire, la narrativité française s'enlise dans les sables du narcissisme d'auteur.

Phénoménologie de la crise

Mettons que la crise n'existe pas; que le discrédit de la narrativité française en France et à l'étranger ne soit qu'une impression, une rumeur, une intoxication. Faute de l'indispensable preuve par les chiffres (ce qui s'achète, se vend, se traduit) ou par l'analyse des discours (sur les auteurs français), il n'y a pas de faits - rien que des opinions; et pour mon malheur, je ne suis ni statisticien ni sociologue. Mettons que ce mot de crise, appliqué à la narrativité contemporaine, ne soit qu'une illusion : mais si je veux comprendre cette illusion et chercher la cause de mon erreur afin de la dissiper, alors il me faut m'inclure dans ce que je dénonce. C'est en réalité ma propre histoire, mon propre parcours - mon propre rapport à l'histoire et à l'identité françaises que je voudrais analyser, par littérature interposée, et ceci parce qu'en raison de mes goûts et de mon métier, je m'estime largement façonné par ce que je lis. Si la crise de la narrativité française existe, c'est parce que l'institution littéraire elle-même vit (plutôt mal, dit-on souvent, mais enfin vit quand même) de cette crise, c'est-à-dire du rapport qu'elle construit avec une certaine lecture de l'histoire de la France. Que ce rapport soit devenu faux ou stérile, et que ce soit là le nœud de la crise, c'est qu'il m'importe de montrer. ⁷

Par « identité française », j'entends simplement le fait de se demander ce que signifie cette contingence : «être français aujourd'hui », être héritier d'une histoire, être locuteur d'une langue, partager avec des concitoyens un certain nombre de rites civiques assez peu contraignants (devoirs électoraux; obligation de s'intéresser, par l'entremise des medias, au devenir de la France, à sa place dans le monde). Ces questions me semblent étroitement liées au fait de lire des récits littéraires en français. Aucune autre littérature, si aimée soit-elle, ne peut me fournir des informations précises, concrètes, sur la nation dont je me sens membre, sur les problèmes qu'elle rencontre, sur la manière dont elle les formule. La situation de la France - et la situation d'individus quelconques dans cet ensemble - est l'un des grands sujets du récit littéraire français. Un texte m'est contemporain dans l'exacte mesure où il traite (obliquement, mais avec toutes les subtilités du détour) de l'inscription d'un sujet dans un espace collectif dont la cartographie est familière au lecteur français. Que cette approche « franco-française » des récits littéraires ne soit pas la plus riche, qu'on gagne à leur poser des questions plus

générales (et qu'eux-mêmes y gagnent), je n'en disconviens pas. Mais il me semble que c'est dans le rapport intime, presque matriciel, entre littérature française et identité française que se situe le nœud de la crise. J'ajoute immédiatement qu'en tant que français, je ne me reconnais aucun privilège pour savoir ce que signifie « être français » et pour comprendre, si elle existe, les raisons de cette crise... même si, en tant que français, je me sens plus qu'un autre, sans doute, concerné par cette crise.

L'analyse phénoménologique de cette réalité diffuse, l'identité française, telle qu'elle se présente à moi, fait immédiatement surgir deux sentiments contradictoires : d'une part, un immense bonheur et une fierté de l'éprouver ; et d'autre part, un malaise ou une honte presque aussi grands que cette joie, et qui ne l'annulent pas. À quoi tiennent-ils ? Si le passé et la langue, par leur richesse, nous obligent (mais à quoi exactement ? la question et les réponses font débat), il semble qu'un Français d'aujourd'hui peut éprouver le sentiment d'être moins infidèle à cet héritage qu'indigne de lui. Chaque nation se forge le mythe de son élection, de son « caractère propre ». La seule chose que les Européens d'aujourd'hui demandent à une mythologie nationaliste, quand ils en reconnaissent la légitimité, c'est de ne pas être agressive, autant dire : impérialiste. Le sentiment de crise aujourd'hui tient à la perception confuse mais têtue que la France n'est pas digne de ce qu'elle a été et de ce qu'elle pourrait être. Pour éclairer ces questions et le complexe de sentiments dont elles s'auréolent, c'est vers la littérature - la seconde patrie d'un Français lettré - qu'on se tourne. La crise alors s'approfondit : car si la littérature semble aujourd'hui participer de la crise, c'est à titre de symptôme et nullement en tant que puissance d'analyse.

Comment décrire cette crise ? Je voudrais montrer que la crise de la littérature française est organiquement liée à deux autres crises : crise de la gauche française d'une part ; crise de l'identité française dans son rapport à l'histoire et plus particulièrement au XXe siècle, le siècle écoulé. Le XXe siècle français commence en 1871, avec l'avènement de la IIIe République, bourgeoise, laïque, démocratique ; par sa naissance, elle est contemporaine de l'écrasement de la Commune, la dernière grande révolution française, étant entendu qu'une grande révolution se doit être sanglante ; de 1870 à 1914, la République accompagne une mutation économique qui préfigure notre contemporanéité, mutation que Suzanne Berger a

appelé « notre première mondialisation » 8⁸. Ces précisions données, les articulations entre ces différents niveaux de crise demandent à être explicitées.

Je partirai de la crise de la gauche française, et cela pour deux raisons. D'une part, je fus un tout petit mais très vivant témoin de ce qui se passa entre 1981 et 1984, années où, pour ma génération, le drame se noue. La conscience de cette crise-là précéda la conscience de la crise de l'identité française dans son rapport à l'histoire, à son inscription dans le siècle. D'autre part, le champ littéraire me semble constitué en partie par un imaginaire qui lie étroitement expérimentation esthétique et avant-garde politique.

Un idéal en crise : littérature et révolution

Si, comme le dit Benjamin, Paris fut bien « la capitale du XIXe siècle » - et non Londres, ce gigantesque entrepôt, qui aurait des droits à faire valoir - c'est parce qu'elle réalise l'alliance entre deux marginalités : celle, singulière, du poète maudit et celle, collective, du peuple. «Le Cygne », le plus célèbre et le plus ambitieux des poèmes de Baudelaire, le dit explicitement :

"Là s'étalait jadis une ménagerie;

Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux
Un cygne ... "

Le poète ne se contente pas de dire ce qu'il voit ; il situe sa vision ; la contemplation du cygne et celle du prolétaire (« le Travail ») sont concomitantes ; la ville, l'espace moderne par excellence, est indissolublement poétique et politique. La question de savoir ce que font, de ce que ressentent le poète et son double, le cygne, n'a de sens que si elle est rapportée à ce que vit le Peuple ; la condition de l'un est liée à celle de l'autre :

"Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile

Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !

Je pense aux matelots oubliés dans une île,

Aux captifs, aux vaincus ! ... à bien d'autres encor ! "

Le poète lyrique ne « s'exile » en littérature que pour affirmer sa solidarité avec les exilés : quelles que soient les opinions de Baudelaire, il définit la modernité

poétique comme contre-pouvoir. Celle-ci se veut proche de l'opprimé ; elle se soucie de sa présence; sa compassion se manifeste y compris sur le mode paradoxal du sarcasme. Rimbaud reprend, si je puis dire, le flambeau, au début de *Une saison en enfer* : « pas une famille d'Europe que je ne connaisse. - J'entends des familles comme la mienne, qui tiennent tout de la déclaration des Droits de l'homme. - J'ai connu chaque fils de famille. » Même Proust demande à être situé au lieu exact où la modernité, par la voix de Mallarmé, inscrit le poète :

"

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui. "

Si « magnifique » soit-il, un poète qui ne « délivre » que lui-même est voué au désespoir ; en aucun cas il ne peut se dérober au devoir de chanter « la région où vivre » ; l'infinitif sans agent explicite signale l'implication du plus grand monde possible, de la collectivité tout entière. L'esthétique proustienne voudrait légitimer, par le roman, le statut (social et éthique) d'un homme qui ne délivre que lui-même en se vouant à l'écriture du « livre à venir ». Certes, chaque lecteur de *La Recherche* est invité à se révéler lui-même à la lumière du roman ; mais c'est là le retour, sous sa version laïque, de l'introspection dont Loyola a écrit le chef-d'œuvre et fixé le canon. Tous les lecteurs de Proust, si fervents soient-ils, n'ont pu que lui reprocher plus ou moins explicitement cette drastique limitation de l'ambition poétique : la privatisation, si je puis dire, de « l'héroïsme des modernes ».

Après 1945, les termes du débat sont à peine modifiés ; soit le roman s'engage et il est de gauche ; soit il se dégage, et il est de droite. Mais une fois encore, la littérature française échappe à ce choix cornélien en inventant, par le nouveau roman, une autre conciliation entre le formalisme et l'avant-garde politique. Parler du sujet dans le monde, adresser ce discours au public, c'est légitimer les notions bourgeoises de « sujet », de « monde », de « communication », « d'échange » et donc de « marché ». Pour être subversive, la littérature doit être intransitive. Cette notion de « subversion » permet à la fois de signifier une identité de « gauche », de perpétuer le geste de la modernité, tout en refusant la tutelle de Moscou et le réalisme socialiste. Mais à la fin des années 70, le nouveau roman et l'idéal

révolutionnaire sont à bout de souffle. Il faut réinventer la littérature ; ce qui veut dire aussi qu'il faut faire son deuil de la formule qui la galvanisait, qu'on l'adoptât, ou qu'on la refusât hautement.

Le destin de la littérature française croise celui de la gauche française. L'expérience de la Résistance avait été l'occasion de relancer l'utopie politique. Une poignée d'hommes courageux, déterminés, pouvait dire non à la fatalité, à la barbarie. Après le marasme des années 30, et sa hantise de la déchéance si bien exprimée par Drieu, il redevenait concevable de penser que le rêve était à la portée de l'action des hommes. Comment l'écrivain pourrait-il ne pas être de l'aventure ? Cet espoir, on le sait, fut cruellement déçu ; et il n'est pas sûr que la littérature française s'en soit tout à fait remise. C'est du moins l'analyse magistrale que propose Hannah Arendt dans sa Préface à *La Crise de la Culture* :

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. » Voilà peut-être le plus étrange des aphorismes étrangement abrupts dans lesquels le poète René Char condensa l'essence de l'expérience de ce que quatre années dans la Résistance étaient venues à signifier pour toute une génération d'écrivains et d'hommes de lettres européens. L'effondrement de la France, événement pour eux totalement inattendu, avait vidé, du jour au lendemain, la scène politique de leur pays [...]. Ainsi, sans pressentiment et probablement à l'encontre de leurs inclinations conscientes, ils en étaient venus à constituer un domaine public où [...] tout le travail qui comptait dans les affaires du pays était effectué en acte et en parole.

Cela ne dura pas longtemps. Après quelques courtes années, ils furent libérés de ce qu'ils avaient pensé à l'origine être un « fardeau » et rejetés dans ce qu'ils savaient maintenant être l'idiotie sans poids de leurs affaires personnelles, une fois de plus séparés du « monde de la réalité » par *une épaisseur triste* ⁹ ; l'« épaisseur triste » d'une vie privée axée sur rien sinon sur elle-même. [...] Ils avaient perdu leur trésor ¹⁰.

La crise de la littérature contemporaine est une affaire de «trésor perdu». Mieux que quiconque, Hannah Arendt comprend la profondeur de la crise. Si la littérature n'est ni un divertissement ni un instrument de propagande au service du pouvoir, elle exprime et exalte les puissances de la vie. Or, dans l'imaginaire politico-littéraire de la France, la vie, dans sa dimension créatrice, ne se réalise

exemplairement que dans cette grande affaire collective nommée « révolution ». Renoncer en tant qu'homme et en tant que poète ou écrivain à la révolution, c'est se résigner (mot jugé « atroce », sous lequel on voit le spectre de toutes les lâchetés, de tous les défaitismes) et donc consentir à une limitation de son potentiel créateur. La syllepse qui frappe le mot « idiotie » est révélatrice : tout ce qui est strictement individuel vaut à peine d'être vécu, et sans doute pas d'être exprimé. Songeons à Mallarmé, au cygne « magnifique mais qui sans espoir se délivre » ...

En 1945, dans *Drôle de jeu*, son premier vrai roman, Vailland fait dire à Marat, son double fictionnel :

Mais suppose que, l'Allemagne vaincue, tout recommence comme avant : on établit un régime démocratique, mais les trusts dépensent assez d'argent pour nous faire battre aux élections et la haute bourgeoisie continue à contrôler les gouvernements de gauche comme de droite, l'U.R.S.S. a trop de travail avec la reconstruction du socialisme sur son propre territoire pour s'occuper de nous, elle rebâtit le barrage du Dnieprostroï, etc. ; les ouvriers français se trouvent sous-alimentés depuis trop longtemps pour être capables d'un de ces réveils dont parle le cardinal de Retz, on leur donne huit jours de congés payés pour qu'ils restent tranquilles et ils se remettent à faire des économies pour acheter une affreuse bicoque en banlieue (près d'un chemin de fer, pour être sûrs d'être bombardés à la prochaine guerre) ; les vedettes de Hollywood retrouvent la « une » des grands quotidiens [...], etc. La Révolution est ajournée à la prochaine guerre [...] [11](#)

Ce texte m'est cher - parce qu'il décrit en 1945 ce que j'ai ressenti en 1981 - et ce que, très banalement, nous continuons tous de vivre en 2008 [12](#) : l'ajournement perpétuel de la révolution - d'un changement radical de société. En 1981, à quinze ans, je découvrais l'amour des lettres et la passion politique. La droite me semblait dénuée d'intérêt au regard des grands enthousiasmes (livresques !) qui fermentaient mon adolescence. Les « bons » professeurs étaient de gauche et n'en faisaient aucun mystère. Ne pas faire de politique, c'était être conservateur, donc idiot. Au congrès de Valence, en octobre 1981, le PS se voulait garant de l'application du programme que résumait le titre (si naïvement rimbaldien) de la

chanson de Herbert Pagani, chantée pour la première fois à Nantes, en 1977 : « changer la vie ». Vailland n'avait pas tort : puisque l'URSS était occupée à faire le socialisme, avec le succès qu'on sait, sur son propre territoire, c'est aux Français, par le miracle démocratique de l'alternance, que se produirait le changement attendu. Je me souviens dans ces années-là avoir écouté la radio avec ferveur - la ferveur de celui qui croit aux discours.

Le XXe siècle français : l'histoire bégaie

Si, pour la France, le XIXe siècle est le siècle des Révolutions ratées, l'égalité politique entrevue en 1789 n'ayant jamais conduit à l'effacement des inégalités économiques, le XXe siècle est celui des guerres perdues : 1871 contre la Prusse ; l'inutile et monstrueuse victoire de 1918 ; l'effondrement de juin 1940. La libération efface la honte de la défaite, mais les guerres coloniales la font revenir. De ce déluge de sang, qu'est-il sorti? Un marché commun, la fin de l'histoire? La Communauté Européenne de Défense enterrée par la France, l'Europe devint désormais celle des économistes et des marchands. La « seconde mondialisation » a confirmé le fait. Or lier l'expression de la puissance au commerce n'est un « geste » d'inspiration française ; la mondialisation semble se faire *contre* un certain modèle français de rayonnement politique, tels que l'expriment les « héros historiques » des deux siècles écoulés, Bonaparte et de Gaulle. Dans notre imaginaire national, les guerres d'Espagne et de Russie ne peuvent faire oublier l'épopée progressiste, si bien chantée par Stendhal, au début de *La Chartreuse* : les Autrichiens chassés, l'Italie redevient heureuse quand elle est fécondée par la « virilité » française - entendons la somme des vertus libératrices qu'incarne l'armée d'Italie conduite par le jeune Bonaparte. « L'Expiation », le poème de Hugo, a fixé une fois pour toutes le jugement sur Napoléon : pour triompher à Waterloo, c'est-à-dire devant le tribunal hugolien de l'Histoire, il aura manqué à l'Empereur d'avoir épousé l'idéal démocratique. D'une certaine manière, de Gaulle, de juin 1940 à 1969, sera un Napoléon qui n'aura rien à expier - si ce n'est le péché véniel du gaullisme immobilier. Mai 1968 le lui fit bien voir. Dans ce « grand récit » politique à la française, dans cette « légende » qui mesure la grandeur de la France à sa capacité de diffuser la Prospérité (dans le pays) et l'Émancipation (dans le monde entier), la littérature tient une place de choix. Surmoi idéaliste du Pouvoir, elle lui

rappelle que jamais la voie courte de la prospérité ne doit conduire à sacrifier la voie longue de l'Émancipation. Parmi toutes les figures qui peuvent prétendre incarner la Littérature française - du dramaturge au poète, de l'essayiste au moraliste - la plus prestigieuse, la plus exposée est aujourd'hui sans conteste celle du romancier ; c'est à lui que revient le rôle ingrat d'exprimer le deuil de cet idéal indissolublement esthétique et politique selon lequel la France avance sur ses deux jambes, l'État et La Littérature. Le romancier français contemporain se méprise d'avoir cru à ces « histoires », et se méprise encore plus de ne plus pouvoir y croire ; il ne cesse de ronger comme un os la question (barthésienne) du rapport entre un « petit moi » fragile et l'institution littéraire.

La crise du grand récit et celle du petit récit (littéraire) se noue. Lorsqu'il fut *vraiment* évident que la révolution, partout et chaque fois où elle s'était réalisée, avait conduit à des impasses politiques, quand il fut prouvé qu'Aron avait eu raison, la narrativité littéraire « à la française » s'est trouvée orpheline : il lui manqua tout simplement une bonne raison d'être. Écrire des histoires en français ne va plus de soi : au nom de quoi la littérature d'une nation dont les échecs historiques successifs restent en grande partie impensés par ses propres récits pourrait-elle produire des histoires qui éclairent le monde? Un aveugle ne peut prétendre guider des aveugles. Il ne s'agit pas de faire jouer un déterminisme mécanique ; ce n'est pas la crise de l'identité française et celle de la gauche française qui stérilisent la production. C'est plutôt l'institution littéraire, en tant qu'elle se montre incapable de penser sa propre histoire et son devenir au sein d'une histoire nationale dont la lecture est elle-même si complexe et si paradoxale, qui est le facteur le moins incontestable de sa propre crise.

La formule cynique

Il y eut un moment précis, le 13 août 1977, où la littérature française avoua, par la voix de Roland Barthes, toute sa lassitude : « *Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne* » ¹³. Cette réflexion se situe au cœur d'un texte consacré à l'impossibilité de tenir un journal : « il faudrait que le sujet du Journal fût le monde, et non pas moi ; [...] ; j'ai beau faire, je deviens consistant face au monde qui ne l'est pas » (OC, III, 1013). « Autrement dit, je ne m'en sors pas » (OC, III, 1014). Ainsi se révèle le moteur de la crise : ce qu'écrit le professionnel français

de l'écriture (son journal intime plus ou moins romancé) vaut-il la peine d'être écrit ? Cette question (tournée et retournée dans tous les sens) définit la condition d'accès au statut d'écrivain. Mais cette question vaut-elle la peine d'être posée ? Qui intéresse-t-elle, à part l'écrivain ou un lecteur qui consent à être son *alter ego*? Barthes inaugure le moment cynique de la littérature contemporaine : du texte, on sait qu'il ne vaut pas « la peine » de le dire ; mais en disant cela, on s'arrange pour faire croire le contraire. Décidément, on n'en sort pas.

Il ne reste plus, dans ces conditions de crise, qu'à citer et commenter Kafka, et ceux pour qui écrire fut ou reste une nécessité, une urgence, et nullement une impossibilité. La prose littéraire entre dans l'âge de la réflexivité. Par cette expression si française de prose, on entend la forme de discours littéraire qui englobe le narratif, fictionnel ou non, et l'essai, qui relève de la littérature dès qu'il manifeste l'intérêt ou le don de son auteur pour les questions de style ou de forme. Quand la fabrication de cette prose est presque exclusivement régie par le plaisir de citer ou de commenter des œuvres d'art (valeurs sûres ou en instance de légitimation), il y a bien crise de la narrativité : c'est la preuve qu'administrent avec tout leur talent le dernier Barthes et l'un de ses successeurs, Pierre Michon, prosateur de grand talent.

Barthes estime que le « tourment » de la littérature tient à ce qu'elle soit « sans preuves ». « Il faut entendre par là qu'elle ne peut prouver, non seulement ce qu'elle dit, mais encore qu'il vaut la peine de le dire » (OC, III, 1013). Le mot « preuves » appartient au champ de l'argumentation : la littérature doit être justifiée par autre chose qu'elle-même. Sans aucun doute. Mais qui fournit la preuve ? En régime de crise, le romancier français se sent si démuni qu'il estime devoir la fournir lui-même au lecteur ; ne plus écrire une histoire, mais se justifier d'écrire quand même, sans justification, tel est le cercle, ni vertueux, ni enchanté, dans lequel la production narrative française contemporaine tourne comme un tigre en cage.

Crise de la narrativité française ? « Mais lis-les, tes contemporains, au lieu de leur jeter la pierre, lis-les tous et bien ». En attendant de réaliser cet ambitieux programme, que m'imposait un ami cher, exaspéré par mon argumentation, une invincible impression de frustration domine. Je lis. Et soit je rencontre les variantes plus ou moins subtiles de l'autofiction, qu'elle se décline sur le mode critique du «

je me peins dans l'objet de mes terreurs » (Quignard) « ou de mes dilections » (Grozdanovitch, Delerm) ou encore qu'elle s'affirme dans le récit volontairement impudique (spécialité que le machisme littéraire abandonne aux femmes, pour mieux les stigmatiser : Angot et Millet). Soit je découvre d'ambitieux romans, touffus, baroques (Rolin, Fleischer, Bon, Volodine) qui me frappent surtout par le caractère peu maîtrisé de leur polyphonie. Entre ces deux voies, quelques rares réussites éclatent : *Les Particules élémentaires* de Houellebecq, *L'Adversaire* (et tous les romans de Carrère), les romans de Tanguy Viel. Voilà de quoi ne pas désespérer, en attendant des jours meilleurs.

Note

^{↑ 1} « Aucune époque ne se satisfait de l'époque », Jean-Paul Richter, cité par Georges Gusdorf, *Lignes de vie I, Les Écritures du moi*, Paris, éditions Odile Jacob, janvier 1991, p. 71.

^{↑ 2} Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique* (1983, pour l'édition originale en allemand), Paris, Christian Bourgois, 1987, pour la traduction française.

^{↑ 3} Ce travail doit beaucoup au champ de recherches ouvert par William Marx dans *L'Adieu à la littérature, histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes ». Chronologiquement, l'ouvrage s'arrête, à l'exception de la dernière page, à Beckett.

^{↑ 4} François Miclo, « Le Clézio, écrivain dégage », <http://www.causeur.fr>.

^{↑ 5} Voir à ce sujet Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli : Juin 1848 (1988)*, Paris, Payot et Rivages, 1996.

^{↑ 6} «Moi, je », dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours », 1975 ; je cite l'édition posthume de 1995, p. 148.

[↑ 7](#) Je signale ma dette à l'égard de deux auteurs qui ont constamment nourri ma réflexion sur la crise : Cornélius Castoriadis, d'une part (et en particulier *La Montée de l'insignifiance. Les Carrefours du labyrinthe 4*, Paris, Seuil, 1996, repris en coll. « Points essais ») et d'autre part Marcel Gauchet, *La Crise du libéralisme. L'Avènement de la démocratie II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.

[↑ 8](#) Suzanne Berger, *Notre première mondialisation - Leçons d'un échec oublié*, Paris, Seuil et La république des idées, 2003.

[↑ 9](#) En français dans le texte.

[↑ 10](#) Hannah Arendt, *La Crise de la culture (1954-1968)*, Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française, repris en coll. « Folio essais », p. 11-12.

[↑ 11](#) Roger Vailland, *Drôle de jeu*, Paris, Corrêa, 1945, repris en collection de poche, p. 165.

[↑ 12](#) J'écris « je » sans prétention aucune à quelque originalité ou typicité que ce soit.

[↑ 13](#) Roland Barthes, *Œuvres complètes*, éditions en trois tomes établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, t. III, p. 10 II. Cette référence est désormais abrégée en OC, suivie du numéro du tome et de la page, et introduite directement dans le corps du texte.