

Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui

Régine Robin

Numéro 12, printemps 1989

L'énigme du texte littéraire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1002058ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1002058ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Il s'agit dans cet article de brosser un panorama de la conjoncture actuelle en France ou de ce qu'on pourrait nommer le discours culturel ambiant, de replacer la littérature dans cette conjoncture mouvante, d'en rechercher les nouvelles fonctions, le nouveau statut, les nouvelles formes de mise en texte de son co-texte, en travaillant à partir de deux points de vue : la relation postmodernisme-texte et le retour du refoulé.

Éditeur(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robin, R. (1989). Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui. *Cahiers de recherche sociologique*, (12), 63–76. <https://doi.org/10.7202/1002058ar>

Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui

Régine ROBIN

Il s'agit dans cet article de brosser un panorama de la conjoncture actuelle en France ou de ce qu'on pourrait nommer le discours culturel ambiant, de replacer la littérature dans cette conjoncture mouvante, d'en rechercher les nouvelles fonctions, le nouveau statut, les nouvelles formes de mise en texte de son co-texte.

Un mot sur ce que j'appelle "le lisible". Je reprends ici le sens que Roland Barthes donnait à ce terme quand il opposait le lisible au scriptible. Le texte lisible était le roman du vraisemblable et de la représentation, de la mimésis, avec un système de personnages consistants, avec une intrigue minimale qui se déroulait en récit, avec des parcours de sens aisément décryptibles, du moins à un premier niveau de lecture, avec une écriture relativement lisse, même si elle pouvait donner lieu à toutes sortes de raffinements stylistiques. On aura reconnu très schématiquement le grand paradigme du Réalisme sous toutes ses formes, réalisme du XIX^e siècle, mais tout aussi bien le grand roman de masse du XX^e siècle, le best-seller, et dans une autre direction, le roman policier ou d'espionnage, etc. R. Barthes opposait au "lisible" les romans du cercle restreint, issus de l'avant-garde, ou les romans classiques dont la polyphonie autorisait plusieurs niveaux de lecture. Ouvrages plus ou moins autoréférentiels, où l'expérimentation d'une forme ou de l'écriture étaient mises en avant, romans qui cassaient la représentation, qui brisaient les habitudes de lecture et tout le processus de l'identification.

Depuis quelques années en France, une dizaine peut-être, peut-être un peu plus — les retournements de la conjoncture intellectuelle sont très difficiles à saisir et à périodiser — la littérature connaît de très profonds bouleversements. Il y avait autrefois, pour aller vite et schématiser quelque peu, dans le champ de l'institution littéraire, deux cercles relativement bien définis, théorisés par Pierre Bourdieu dans un article déjà ancien mais célèbre à juste titre¹, le cercle large et le cercle restreint. Le cercle large c'est, par exemple, Guy des Cars, et le cercle restreint pourrait être balisé par les Éditions de Minuit et les écrivains du "nouveau roman": Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras et quelques autres qui ont marqué leur époque. Ces deux cercles avaient leur propre public, leurs réseaux de revues et de magazines, leurs propres instances de légitimation. Même dans la distribution des prix littéraires, on respectait cette bipartition. Le prix Goncourt, allant généralement à des œuvres se situant à l'intersection franche

¹ P. Bourdieu, "Le Marché des biens symboliques", *L'Année sociologique*, vol. XXII, 1971, p. 49-126.

de ces deux cercles, tandis que le prix Renaudot et le prix Médicis couronnaient des ouvrages issus du cercle restreint et dont l'intersection avec le cercle large était plus problématique.

Il y avait en outre un regard social global jeté sur le littéraire, une distribution de la légitimité qui allait du haut vers le bas, malgré l'intrusion de genres nouveaux dans le circuit de la légitimité comme la science-fiction et la bande dessinée. La "bonne" littérature du point de vue de la norme, c'était d'abord les classiques, les auteurs confirmés, entrés au Panthéon de la mémoire culturelle, c'est-à-dire dans la "pléiade"; c'était ensuite le cercle restreint, qu'on aimât ces œuvres ou pas. On savait que c'était là que la magie littéraire opérait et non dans la littérature de hall de gare, même si c'était cette dernière qu'on affectionnait. P. Bourdieu a bien analysé ce phénomène dans *La distinction*².

Cet état de choses est aujourd'hui totalement dépassé. Un certain nombre de cataclysmes se sont abattus sur la société française, bouleversant la conjoncture socio-idéologique et culturelle et, par là, affectant l'ensemble du champ littéraire.

1 Postmodernisme et texte

Transformations sociales d'abord issues des restructurations économiques dues à la crise et aux réaménagements technologiques en profondeur; émergence d'une nouvelle moyenne bourgeoisie, de yuppies et de dinks à la française pour lesquels le libéralisme économique, toutes les formes de dérégulation, l'idéologie de l'entrepreneuriat sont devenues de nouvelles vulgates idéologiques et culturelles. À l'autre pôle, nouveaux chômeurs, nouveaux pauvres, régions nouvellement désindustrialisées comme la Lorraine; effets après de longues années de l'immense flux de l'immigration maghrébine, et du retour des pieds-noirs après la guerre d'Algérie avec les multiples ressentiments qu'ils portaient en eux; emplois fermés à une masse de plus en plus considérable de jeunes, qui ont eu accès à l'enseignement secondaire voire à l'université, plus du tout, du reste, adaptée à son nouveau public. Ces adolescents ne trouvent d'issue qu'au sommet, dans une société pourtant très hiérarchisée et où les échelons ne se franchissent pas facilement. Le "À nous deux Paris" de Rastignac est quasiment impossible aujourd'hui même pour un jeune bien décidé à vendre père et mère pour y arriver.

Inflation de petits boulots, de travail à temps partiel qui casse la conscience syndicale comme le code électronique à l'entrée des portes cochères interdit désormais un certain militantisme, le travail du porte-à-porte.

Dans ce grand remue-ménage tout à la fois structurel et conjoncturel, l'espace public s'est restreint, et la politique a été largement vidée de son contenu. On

² P. Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

mesure mal d'ici ce que signifie à l'échelle française la quasi-disparition comme force politique du Parti communiste qui bloquait bon an mal an de 20 à 25% de l'électorat et voyait, par vagues successives entrecoupées de crises, venir à lui de grands pans de l'intelligentsia. On mesure mal également ce que signifie un corps électoral capable de donner 10 ou 11% de ses voix à un Le Pen tout droit issu de la tradition fasciste française dont on avait cru un peu trop vite qu'elle était morte à la Libération. Tout le champ du politique a été bouleversé. Non seulement l'axe global des débats a été déplacé à droite, mais la façon même de poser les problèmes politiques s'est transformée, s'est "américanisée": sectorialisation des luttes et des points de vue. Chacun défend ses intérêts, son quartier, sa région, sa minorité ethnique ou culturelle, son orientation sexuelle. Il n'y a plus d'intérêt public sauf pour quelques universalistes en voie de marginalisation, pour lesquels on a ressorti le mot "ringard", c'est-à-dire "vieux jeu", démodé. Sectorialisation, mais aussi spectacularisation. Désormais, l'image prévaut sur le programme, le *look* a fait son entrée en politique. On dit qu'un tel n'est pas présentable à la télévision, ou qu'il bégaye, alors que tel autre est un *playboy* ou un bon orateur, qu'il a du charme, voire du charisme, indépendamment des propos qu'il tient. On est une bête médiatique ou rien du tout. Le champ littéraire n'échappera pas à cette médiatisation comme le montre le succès, le statut, et la fonction d'une émission comme "Apostrophes" de Bernard Pivot. La société du spectacle, diagnostiquée depuis longtemps, est bien installée. Elle charrie de nouvelles formes culturelles, de nouvelles images, de nouvelles formes de participation interpersonnelles ou groupales: le rock sous toutes ses formes, les vidéo-clips, la publicité, la pratique du *zapping*, les jeux de rôles et le minitel sont devenus l'environnement imagé et imageant normal de toute une génération.

Il s'agit d'une culture de l'éphémère, de la simultanéité, de l'inachèvement, du flash, du spot, du clip, du flux, du direct ou du pseudo-direct avec effacement de l'espace et de la distance, d'une culture de l'événement aléatoire qui se donne dans l'atomisation, la disjonction, produisant à la fois des phénomènes de déréalisation, le simulacre dont parlait Jean Baudrillard³, et des phénomènes de surréalisation, car l'objet ou l'événement acquièrent des propriétés fantasmatiques; bref, une culture de la multiplication où l'objet, le personnage ou l'événement se dupliquent à l'infini en posters, figurines, tee-shirts, par jeux de reflets et par phénomènes d'échos. Dans un texte prémonitoire, Walter Benjamin parlait de la perte d'aura des œuvres d'art qu'entraînait leur reproductibilité⁴. Il s'agit enfin d'une culture repliée sur l'anecdote et l'individu, ce que Guy Lipovetsky a appelé *L'Ère du vide*⁵.

Tout cela a transformé radicalement les sensibilités en détruisant les globalités, les images totalisantes du monde, les visions rationalisantes qui mettaient de la distance, de la temporalité et surtout de l'historicité. Le passage

³ J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.

⁴ W. Benjamin, "L'Œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction", *Œuvres choisies*, Paris, Julliard, 1959, p. 193-235.

⁵ G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

d'un imaginaire analogique à un imaginaire numérique a entraîné des formes de sensibilité ironiques, ludiques, kitschisées. Les signes sont devenus explicitement ludiques, ils se renvoient les uns aux autres, circulairement, dans une intertextualité généralisée et désémanée. Il s'agit d'une prolifération sans système, un jeu de l'auto-référence, un clin d'œil amnésique à ce à quoi peuvent renvoyer le clin d'œil et la connivence. La publicité est depuis longtemps le meilleur exemple de ce déploiement du ludique, du poétique. On en trouverait des exemples dans les titres du journal *Libération* de même que dans la créativité des mots d'ordre dans les rares manifestations qui subsistent. Cette esthétique du ludique, de l'ironique, de la dérision, qui met tout sur le même plan, produit une grande indistinction des signes et engendre un nouveau formalisme, un nouveau nominalisme hors de tout sens assignable. On le voit bien dans le raffinement des règles et des scénarios des jeux de rôles, où il n'y a ni normes du vrai, ni normes du bien ou du mal, mais une pensée formelle qui se déploie, un exercice qu'il s'agit avant tout de réussir⁶. De nouvelles formes d'interactivité, de participation, se développent, comme on le voit avec le succès prodigieux du minitel.

Les attributs de la modernité dans l'art et dans la littérature se sont réfugiés à leur insu dans la quotidienneté, dans l'environnement, dans l'air du temps. Récapitulons:

- destruction de la globalité;
- destruction de la cohérence des signes;
- destruction de la consistance;
- parataxe plutôt qu'hypotaxe;
- destruction de la profondeur de champ;
- destruction de la distance;
- destruction de la perspective;
- destruction de l'historicité par amalgame, aplatissage du temps, et disparition des connecteurs temporels;
- enchaînements heurtés;
- dissolution de la chronologie;
- destruction du référent par la circularité des signes;
- intertextualité généralisée;
- usage ludique des signes langagiers dans le verlan et autres sociolectes groupusculaires ou générationnels;
- usage parodique et ironique des formes;
- destruction du "sérieux" au sens où Auerbach l'entend⁷;
- prolifération du kitsch, des formes culturelles dévalorisées, du point de vue de l'ancienne légitimité.

Car tous ces éléments appartenaient déjà à l'avant-garde et à la modernité artistique et littéraire, et force est de constater qu'ils sont sortis des chapelles

⁶ Voir à ce sujet le numéro des *Cahiers internationaux de sociologie*, janvier-juin 1987, consacré à "Nouvelles Images, nouveau réel".

⁷ E. Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968.

littéraires, du cercle restreint pour envahir désormais notre univers quotidien, de la publicité au *zapping*, du minitel aux jeux de rôles, du rock aux facéties du vêtement. À une différence près cependant qui n'est pas mince. Le cercle restreint, les avant-gardes fonctionnaient à la nouveauté et à la transgression des formes anciennes. Transgresser la syntaxe signifiait néanmoins la connaissance des codes. Parodier et ironiser signifiaient la connaissance de ce qu'il y avait à parodier ou à ironiser. De même que l'intertextualité supposait une mémoire culturelle et des bases servant de références communes. Or, précisément, le nouveau formalisme de la quotidienneté joue sur une perte de la mémoire collective et c'est le second point que je voudrais mentionner avant d'inscrire le champ littéraire dans cette nouvelle reconfiguration du culturel.

Ce qui est en train de se détruire, c'est un certain tissu politique et axiologique, une certaine forme de la mémoire jacobine, qui servait de référence minimale, de socle discursif commun à toutes les productions culturelles.

Ce qui se défait, c'est un grand roman mémoriel, ensemble de textes, de rites, de codes symboliques, d'images et de représentations où se mêlent dans une intrication serrée l'analyse des réalités sociales du passé, des commentaires, des jugements stéréotypés ou non, des souvenirs réels ou racontés, des souvenirs écrans, du mythe, de l'idéologique et de l'activation d'images culturelles ou de syntagmes, vus, lus, entendus, qui viennent s'agglutiner, former constellation.

C'est précisément cette constellation républicaine qui s'effiloche sans se déchirer totalement.

2 Retour du refoulé

Une grande nostalgie s'est installée, un goût pour le folklore, un retour aux racines, un goût du patrimoine, de la commémoration perpétuelle depuis le millénaire d'Hughes Capet jusqu'au bi-centenaire de la Révolution française. Cette nostalgie fascination sans historicité se centre sur les "années noires" de 1939-1945, sur le fascisme, sur Vichy. On assiste à une immense levée de censure ainsi qu'à un terrible retour du refoulé. Grande nostalgie qui permet de tenir des discours sur la collaboration à la limite de la réhabilitation. On se souviendra du passage de Maurice Bardèche à la télévision, parlant de son ami Céline, et renvoyant résistants et collaborateurs dos à dos, ne voyant dans l'Histoire que de grands récits mythiques, des légendes de groupes. On se souviendra également — toujours à "Apostrophes" — de cette réhabilitation de Robert Brasillach comme intellectuel "paumé", romantique attardé, victime bien entendu des purges aveugles de la Libération; pour ne pas parler de la confusion permanente de Vergès, l'avocat de Barbie; tous éléments que Henri Roussio analyse dans un livre récent sous le titre

explosif de *Syndrome de Vichy*⁸. On assiste aussi à une banalisation de l'horreur, du génocide, quand ce n'est pas à une remise en question du génocide proprement dit. Une nouvelle mémoire disjonctive se bricole, faite de nouveaux héros ou quasi-héros promus: les Vendéens, les collaborateurs, les gens ordinaires qui se tenaient loin du bruit, et qui se plaignaient des rutabagas et des tickets de rationnement, en attendant que ça passe, sorte de soldat Schweik en caricature qui ne voyait pas l'arrestation des Juifs ou la torture des résistants, promotion du petit, de l'ordinaire, de celui qui rase les murs réfugié dans le localisme, le vécu, l'anecdotalisme, et dans le grand temps cyclique du retour des saisons; mémoire amnésique sur l'événement qui transforme aisément le bourreau en victime, la bêtise doxique en valeur refuge et l'histoire en fatalité.

Coincé entre les transformations socio-technologiques, les transformations sociales, les retournements idéologiques et le nouveau discours hégémonique, le champ littéraire devait se reconfigurer. D'abord, je voudrais préciser que contrairement à ce qu'on trouve écrit trop souvent, le cercle restreint n'est pas mort, ni l'avant-garde, ni les stratégies d'écriture et d'expérimentation, mais la médiatisation générale a obligé les écrivains à rechercher un nouveau rapport avec le lecteur et à transformer les perspectives narratives, le système des personnages, et l'écriture elle-même. Mes deux thèses sont les suivantes: puisque tout l'arsenal du modernisme s'est réfugié dans le quotidien, même de façon détournée, postmoderne dirait-on aujourd'hui, la littérature qui préfère les intersections à la pureté des cercles large et restreint se doit pour survivre de réinscrire d'une certaine façon le ludique, l'ironique, le parodique, les formes kitschisées de la culture en cherchant des types d'écriture qui puissent se lire à divers degrés et niveaux de complexité. En même temps, la littérature se doit de prendre le contre-pied de toutes les formes d'éclatement en revenant au récit suivi, à la narration, à des personnages consistants, aux formes de la représentation et du vraisemblable, en opposant à l'éphémère et au flash instantané, un ordre de la mémoire culturelle. Il s'agit donc d'un compromis entre les traditions qui viennent d'un certain travail sur la langue, travail formel, expérimental, entre les formes éclatées de l'imaginaire numérique, et un retour, qui peut même paraître régressif, à des formes traditionnelles de la représentation romanesque. Ma seconde thèse renvoie au fait que ce compromis formel et culturel inscrit en clair ou en creux le discours social dominant, qu'il soit nostalgique, qu'il touche à la guerre et à l'occupation, ou qu'il cherche à décrire la réalité quotidienne dans une espèce de nouvelle "nouvelle objectivité".

Un cercle restreint donc encore très important même s'il est profondément remanié par les "nouveaux dispositifs médiatiques". Dans la récente production je ne prendrais que deux exemples pour ne pas alourdir mon exposé. Il s'agit du livre

⁸ H. Roussio, *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Seuil, 1987.

de Pierre Mertens, *Les Éblouissements*⁹, et du livre de Daniel Oster, *Dans l'intervalle*¹⁰. Dans les deux cas, il s'agit de romans qui tournent autour du problème de la biographie, genre très à la mode, le premier genre, le plus rentable.

Il faudrait avoir le temps de dire tout ce qui se joue dans l'écriture de la biographie et/ou du récit de vie. Il faudrait insister clairement sur l'entreprise de colmatage/calfatage et sur la rhétorique, les moules lexicaux et narratifs avec lesquels on calfate, on bouche les trous.

L'entreprise biographique (tout comme l'écriture autobiographique) est constituée par une double opération consciente ou inconsciente, une opération qui établit la continuité d'"une vie", et une opération qui donne le sens de cette continuité. Une vie, c'est une durée biologique chronologique. Cette durée peut se périodiser en stades, moments chronologiques à épaisseur privée ou sociale: l'enfance, la jeunesse, l'âge mûr, la vieillesse. On peut également y découper des événements: l'entrée à l'école, la première communion, le premier diplôme, l'entrée à l'usine, le mariage, le service militaire, etc.; on peut y croiser les grands événements historiques: la crise de 1929, la guerre, etc. On peut aussi y saisir des ruptures et des changements, changements d'idées, de conjoint, de profession, de lieux, parfois même des changements de religion, de nom. Mais la continuité de l'individu biologique est là qui fait signe vers la recherche du même. "Je suis le même homme." Non pas ce qui insiste et se répète à travers ce qui change, non pas les indices, les signifiants qui déterminent le sujet, non pas la répétition, la pulsion de mort, mais à la surface, des liaisons colmatage/calfatage entre des bioses. Cette continuité fait sens. Elle n'est pas pure anomie, ni pour le sujet, ni pour son biographe, ni pour la société. Cette continuité est prise dans un réseau métadiscursif de liaisons, d'explications, de causes et d'effets, de contextes, de mises en perspective, de rapports à d'autres cas, d'autres exemples représentatifs ou non, dans toute une conception implicite ou explicite des rapports entre le général et le particulier, entre le cas illustratif et le singulier, entre le représentatif, le probable, le prévisible ou l'exceptionnel.

Continuité donc et sens donné dans l'après-coup de la rationalisation. Il s'agit toujours de récits du *Moi*, au sens analytique du terme, d'un vécu articulé à un mode d'ordonnancement, de classement du réel, et à un mode d'écriture que les dispositifs institutionnels les plus divers vont renforcer.

On comprendra aisément qu'en face de l'anomie actuelle, la biographie rassure, renoue avec le continu et l'identité.

⁹ P. Mertens, *Les Éblouissements*, Paris, Seuil, 1987. P. Mertens est belge, mais il fait une grande partie de sa carrière dans l'institution littéraire française. Il a obtenu en 1987 le prix Renaudot.

¹⁰ D. Oster, *Dans l'intervalle*, Paris, POL, 1987.

A. Robbe-Grillet en 1984 avait donné le signal de la réorientation du cercle restreint autour du vécu, du subjectif, du biographique:

Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu. Heureusement. (...). Chacun sait désormais que la notion d'auteur appartient au discours réactionnaire — celui de l'individu, de la propriété privée, du profit — et que le travail du scripteur est au contraire anonyme: simple jeu combinatoire qui pourrait à la limite être confié à une machine, tant il est programmable, l'intention humaine qui en constitue le projet se trouvant à son tour dépersonnalisée au point de ne plus apparaître que comme un avatar local de la lutte des classes, qui est le moteur de l'Histoire en général, c'est-à-dire aussi de l'histoire du roman.

J'ai moi-même beaucoup encouragé ces rassurantes niaiseries. Si je me décide aujourd'hui à les combattre, c'est qu'elles me paraissent avoir fait leur temps: elles ont perdu en quelques années ce qu'elles pouvaient avoir de scandaleux, de corrosif, donc de révolutionnaire, pour se ranger dorénavant parmi les idées reçues, alimentant encore le militantisme gnangnan des journaux de mode, mais avec leur place déjà préparée dans le glorieux caveau de famille des manuels de littérature. L'idéologie, toujours masquée, change facilement de figure. C'est une hydre-miroir, dont la tête coupée reparaît bien vite à neuf, présentant à l'adversaire son propre visage, qui se croyait vainqueur¹¹.

Or, les ouvrages en question de D. Oster et P. Mertens font exactement ce que les romans modernistes ont toujours fait concernant la biographie. Ou bien ils la mettent en pièces (D. Oster), ou bien ils en font un support, un prétexte au déploiement d'une écriture qui est une remise en question du genre, du personnage biographe et de ses textes (P. Mertens).

Mais si toute biographie n'était qu'une prolifération d'interstices?
Vérifié sur moi.

Je suis une prolifération d'interstices. Kitty n'est que la forme qu'a prise l'un d'entre eux.

Reste qu'en matière de narration on est dominé par la loi de discontinuité.

Une biographie s'écrit contre cette loi incontournable.

Donc nécessairement irréaliste.

Montrez-moi dans une vie de la durée pure.

Et dans une vie écrite autre chose que des effets de durée, des simulacres.

Le plaisir du roman consiste justement dans l'illusion de la continuité¹².

Et P. Mertens subvertit le genre en exhibant le caractère fictionnel, de "roman" de sa biographie. Gottfried Benn, le poète qui a choisi le fascisme pour le malheur

¹¹ A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 10-12.

¹² D. Oster, *op.cit.*, p. 171-172.

de sa vie, ne devient plus que le support d'une construction poétique, d'un commentaire politique et de longues descriptions-digressions.

Suie de Stettin. Façades noires de Kreuzberg. Corniches âpres, campaniles exportés, moulures empruntées, colonnes, péristyles, coupoles, dômes clochetons de Charlottenburg, frontons, tuiles vernissées, aiguilles, flèches, paratonnerres, Cariatides, angelots et atlantes du Tiergarten. Statues emphatiques de la Sieges-Allee. Balcons fleuris à Moabit. Schrebergarten, avec chalets tyroliens et nains de plâtre. Terrains potagers: raves, cornichons, céleris. Arbres fanés des Linden. Saules gris au bord de la Havel. Fiacres qui tintinnabulent. Tramways ferraillants. Café Adlon. Taverne Bristol. Restaurant Kempinski. Chansons à boire dans les Kneipen de la Schumannstrasse. Bals populaires de Treptow. Un dîner à l'aube, chez Tony Grünfeld. Du Schiller au théâtre Lessing. Du Büchner au théâtre Schiller. Richard Strauss, par Félix Weingartner, à l'Opéra, Mahler sous la direction de Nikisch, à la Philharmonie. Des yacks et des zébus, au jardin zoologique. Des oiseaux prédateurs de toutes envergures. Pavillon des insectes. Petite maison des animaux féroces. Repas des tortues géantes. Caméléons des rivières. Carpes d'or des mers de Chine. Musée ethnographique de la Prinz-Albrechtstrasse. Collection Schliemann. Au premier étage, troisième salle, l'itinéraire des voyages de Cook, les masques de l'archipel de Bismarck. La Polynésie qui a sombré, dont l'énigme survit¹³.

Il y a aussi le monologue intérieur de G. Benn, ses rêves, ses dialogues avec sa fille antifasciste réfugiée au Danemark, ses allers et retours simultanés entre l'enfance, la jeunesse et la vieillesse... Bref, rien d'une vraie biographie, mais tout d'une fiction.

Inscription du ludique, du parodique, du langage-jouissance, partout ou presque, dans *L'Ouilla* de Claude Duneton¹⁴ et dans *Le Navire Argo* de R. Jorif¹⁵. Tout ici s'écrit sur un double registre, pouvant être décrypté comme des romans d'aventures, ou tout simplement des romans où il se passe quelque chose, avec une intrigue, des personnages, des rebondissements, du suspense, et à un autre degré, des romans de la jouissance langagière, purs jeux de mots, issus de l'Oulipo ou des plaisanteries de potache.

C. Duneton, dans son histoire de cannibales et de moutons, joue de procédés langagiers. Dans *L'Ouilla*, il y a en occitan le mot mouton, mais il y a aussi par pure gratuité "aller l'ouilla" (alléluià). Il joue aussi de l'allitération comme dans "Halte à la mort mon Halali manqué" ou dans "Mes muscles se relâchaient doucement sur la mollesse du bitume aux mômies" ou encore dans "Les meubles luisants polis par les ans".

¹³ P. Mertens, *op.cit.*, p. 62-63.

¹⁴ C. Duneton, *L'Ouilla*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁵ R. Jorif, *Le Navire Argo*, Paris, François Bourin, 1987.

Intertexte ironisé aussi dans le personnage du mouton répétant: "Je mange de l'herbe, c'est ma liberté" ou "Être ou ne pas être, quelle interrogation!". Le récit se déroule comme un film farce avec des onomatopées de bandes dessinées: beurk, splash, etc.

Quant à Richard Jorif, son livre est vraiment une fête du langage, de la jouissance du dictionnaire puisqu'il est construit sur trois plans: la narration, le langage de l'adolescent qui a été enfermé avec du Rabelais ou des contemporains de Rabelais et qui, sortant de son cachot, parle un français du XIV^e ou XV^e siècle et qui doit en toute hâte communiquer avec ses contemporains donc sur la langue de la Renaissance et sur la langue du *Littré*. Mais on peut aussi lire ce roman au premier degré. Le tout est irrésistible, comme dans cette page:

Elle vit que son client était très éloigné de hisser les voiles, alors:

Elle lui brimbale la zuchette,
 elle lui pâture le boulingrin,
 elle lui galipote le dalot en vain,
 elle lui brandille la coloquinelle,
 elle lui billebaude les caramboles,
 elle lui décoiffe l'agaric champêtre,
 elle lui cotit les mirlicotons,
 en vain, en vain,
 elle lui patrouille les grassanes,
 elle lui polit le parazonium,
 elle lui déguenille la lépiote,
 elle lui sillonne le godet crottinier
 elle lui décommet la gumène,
 en vain, en vain, en vain
 rien n'émeut l'aboli bibelot.

Elle renonce, hors de souffle:

- Tu es un cas désespéré...
- Je le sais depuis longtemps, répondit-il¹⁶.

On comprend avec ces exemples ce sur quoi je veux mettre l'accent. Le champ littéraire par sa médiatisation exacerbée, la concentration de l'édition et des magazines de critique, pousse les auteurs à vouloir écrire pour un large public, les pousse à des compromis narratifs qui leur permettent de raconter des histoires (le retour au récit est quasi général) tout en maintenant, du moins pour quelques-uns, les habitudes d'écriture du cercle restreint et en réinscrivant des formes développées dans leur environnement culturel immédiat.

Une autre voie a trait à ce que j'appelle la nouvelle objectivité française, par analogie à la *Neue Sachlichkeit* de l'Allemagne des années vingt. Le réel tel qu'on

¹⁶ *Ibid*, p. 207.

le perçoit, étalé sans qu'on y puisse rien. Un réalisme à plat qui aurait perdu sa fonction critique, mais ni son sens, ni ses sujets. Le réel du "on est comme ça, on n'y peut rien". Le roman de Danièle Sallenave, *La vie fantôme*¹⁷, montrait avec l'acuité d'un roman reportage la vie d'un couple contemporain, banalité de banalités. Il est marié. Il est professeur. Il tient à sa femme et à ses enfants. Il aime sa maîtresse et leur refuge est en permanence le lit. Rien ne se passe sinon du malheur quotidien et du prévisible narratif. D. Sallenave a accentué l'exploration de cette dimension dans *Conversations conjugales*¹⁸, pastiche de Beckett et en même temps inscription de l'ordinaire le plus ordinaire, à plat, retour du sens et du sujet néanmoins.

De ce retour du sujet et du sens, même s'il se fait dans le banal et le trivial, D. Sallenave s'en est expliquée encore très récemment lorsqu'à propos d'un romancier moderniste italien, Manganelli, elle part en guerre contre les formes de "l'art pour l'art" contemporaines. Elle dénonce "la passion de l'inutile, la gratuité, et une parole qui ne signifie plus rien":

Revendiquer pour la littérature le seul domaine de l'esthétique contre le sérieux, la violence et la bêtise du monde, ce n'est peut-être que l'autre face du discours nihiliste proclamant que l'ère de la littérature est close, que la littérature n'est plus désormais en Europe qu'une vieille idée¹⁹.

Enfin, et il me semble qu'en ce moment précis, et toujours dans le cadre du roman de la représentation, c'est le roman qui prend pour objet la mémoire des années trente qui revient en force. Régine Desforges ne l'avait pas inauguré avec *La bicyclette bleue* en 1981 (Patrick Modiano avec *La Place de l'Étoile* en 1968 avait été le scénariste du film de Louis Malle *Lacombe Lucien* en 1974) mais depuis, le genre inscrit dans des mémoires, des reportages ou des romans, a proliféré.

Citons entre autres le livre de Marie Chaix, *Les Lauriers du lac de Constance*²⁰, qui raconte l'histoire de sa famille fasciste et de leur désespoir et de leur fuite en 1944-1945. Ce qui avait valu une très belle altercation à "Apostrophes" entre M. Chaix, qui semblait avoir raconté la vie de sa famille et de leur bonne au premier degré, et Simone Signoret interloquée devant tant de naïveté. On se souviendra également que ce n'est qu'en 1984 que A. Robbe-Grillet se met à nous présenter sa famille collabo et que M. Duras à propos de *L'Amant* dans de multiples interviews, parle d'abondance de son horrible frère fouilleur d'armoires et à l'occasion dénonceur de Juifs. Pour une levée de censure, c'en est une de taille!

¹⁷ D. Sallenave, *La vie fantôme*, Paris, POL, 1986.

¹⁸ D. Sallenave, *Conversations conjugales*, Paris, POL, 1987.

¹⁹ D. Sallenave, "La littérature est-elle une passion inutile?", *Le Monde*, 25 septembre 1987, p. 22.

²⁰ M. Chaix, *Les Lauriers du lac de Constance: chronique d'une collaboration*, Paris, Seuil, coll. Points, 1985.

Trois romans de cette année prennent le fascisme soit à bras-le-corps comme François Nourrissier dans *En avant, calme et droit*²¹, comme Michel Del Castillo dans *Le Démon de l'oubli*²², ou en filigrane comme Angelo Rinaldi dans *Les Roses de Pline*²³. Livres pour grand public même si l'écriture baroque de Rinaldi crée de l'opacité par endroits. Ces livres ne se ressemblent pas, mais ils ont un air de famille et sont massivement traversés non seulement par le retour du lisible, mais par une interrogation suspecte liée à la levée de censure dont j'ai parlé précédemment. Le héros de *En avant, calme et droit*, Hector Vachaud, qui finira par se faire appeler Vachaud d'Arcole parce que sa mère tenait un magasin de chaussures rue d'Arcole, ne vit que pour le cheval, par le cheval. Tout ce qui tourne autour du cheval devient un refuge qui lui permet d'échapper à la médiocrité de sa mère et son beau-père, de sa tante et du magasin de chaussures, de sa classe. Dans les milieux hippiques, il ne va pas tarder à rencontrer la fine fleur de l'Action française et de l'extrême-droite. C'est armé de ces ressentiments qu'il aborde la guerre, la débâcle, l'armistice, la collaboration. Hector a des doutes sur les pensées politiques de ses camarades, ce qui permet au romancier de jouer de la complexité. Je m'explique. Le roman est le seul type de discours permettant non seulement la polyphonie, l'inscription du discours social, pour pasticher Rimbaud littéralement et dans tous les sens, mais encore le seul discours qui permette de dire une chose et son contraire par l'utilisation de différents personnages, par le discours rapporté, par l'antiphrase, par le système des modalités de l'écriture, par la prétérition. Si bien que Hector est dedans/dehors tout comme le narrateur est dedans/dehors l'idéologie. Ceci est encore plus accentué chez M. Del Castillo puisque son héros principal, en dehors du héros narrateur, c'est Hugues La Prades, directeur de *La Revue grise* dans laquelle publie le Tout-Paris et qui deviendra par engrenage subtil une figure de premier plan de la collaboration. Là encore, il s'agit d'un roman à suspense, puisque Hugues et son second (le narrateur) ont plus ou moins provoqué la mort, le suicide d'un acteur célèbre, Alain Mavon, par une enquête qu'ils ont menée révélant qu'Alain Mavon avait menti sur son passé, qu'il n'avait jamais connu les camps en Allemagne. Vous voyez la situation, c'est le collabo amnistié qui mène l'enquête et qui accule au suicide quarante ans après un Juif qui, à l'époque, avait neuf ans et qui avait pourtant dit la vérité. Ses méandres et soi-disant mensonges n'étant là que pour couvrir le passé de sa mère, etc., etc. À un autre niveau, la voix qu'on entend dans ce texte, voix de mémoire, voix évaluatrice, joue également de l'arme de la complexité:

On imagine aujourd'hui la collaboration comme un engagement furieux aux côtés des vainqueurs, une trahison délibérée, une adhésion enthousiaste au nazisme et à ses thèses. Sans doute fut-elle cela pour une poignée. Pour nous, cependant, elle fut plus insidieuse, fruit davantage d'une veulerie que d'une volonté. Nous y étions préparés bien avant 1940, nous continuâmes par

²¹ F. Nourrissier, *En avant, calme et droit*, Paris, Grasset, 1987.

²² M. Del Castillo, *Le Démon de l'oubli*, Paris, Seuil, 1987.

²³ A. Rinaldi, *Les Roses de Pline*, Paris, Gallimard, 1987.

la suite de glisser sur la pente, nous découvrant, mois après mois, de nouvelles justifications²⁴.

Le précepteur du narrateur des *Roses de Pline*, Tiberi, ne vit que dans le souvenir du Duce et du fascisme italien:

Cependant, il me semblait qu'il avait été moins fasciste, à proprement parler, que nostalgique de la Rome impériale dont il avait rêvé la résurrection, à laquelle l'île serait revenue, et qu'il rendait vivante, à travers ses explications de textes, en me décrivant, par exemple, ce qui s'élevait aujourd'hui le long des voies empruntées par les Césars vainqueurs, de retour dans la Ville, à la tête de leurs légions²⁵.

Là encore c'est la *complexité* qui va permettre de tenir un discours *distancié* sur le passé, avec en filigrane "Ce n'était pas simple, qu'aurions-nous fait à leur place?".

On voit assez bien le triangle qui se définit ainsi:

- l'individu, le biographique, le refuge dans l'anecdote;
- le réel plat, tel qu'on le perçoit et sur lequel on ne peut rien;
- le passé complexe, tellement complexe qu'on ne l'a pas compris sur le coup, et qu'il vaut mieux ne pas juger après-coup.

Opacité de l'individu, de la vie, du vécu, du réel qui écrase, et du passé indéchiffrable. Nouveau crépuscule des dieux pour temps de crise. Il faut faire un parallèle entre cette opacité et celle des formes éclatées de l'imaginaire numérique qui se répondent comme un écho, mais en même temps le roman récupère, en mettant de la continuité, de la cohérence, de la mémoire, donc de la sécurité affective, par le parti pris narratif de la lisibilité.

La littérature pourrait bien être à l'heure actuelle, malgré ses thèmes désespérés, ou son hilarité de potache, ce qui reconforte, ce qui rassure, le dernier recours du colmatage, la vie, supérieure à tous les discours, et que l'illusion référentielle semble encore une fois nous donner.

Régine ROBIN
Département de sociologie
Université du Québec à Montréal

²⁴ M. Del Castillo, *op.cit.*, p. 197.

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

Résumé

Il s'agit dans cet article de brosser un panorama de la conjoncture actuelle en France ou de ce qu'on pourrait nommer le discours culturel ambiant, de replacer la littérature dans cette conjoncture mouvante, d'en rechercher les nouvelles fonctions, le nouveau statut, les nouvelles formes de mise en texte de son co-texte, en travaillant à partir de deux points de vue: la relation postmodernisme-texte et le retour du refoulé.

Summary

This article attempts to describe what one might call the general cultural discourse in contemporary France. It tries to situate literature in this unstable conjuncture, to seek out its new functions, its new status, its new ways of putting its own text within its cotext, by working from two perspectives: the relationship postmodernism-text and the return of that which has been repressed.