

1
 Laurence Gillès et Barbet
 Claire, *Diologues*,
 rts, Flammarion, 1977,
 éd. coll. «Champs»,
 1996, p. 165.

2
 On sait que l'une des
 caractéristiques de la
 réécriture d'aujourd'hui
 est sa fondamentale
 hybridité. Quant à
 l'unité générationnelle,
 elle est souvent peu
 retenue. Ainsi le libellé
 Nouvelle génération
 éditions J'ai lu râlles,
 sous un logo pseudo-
 lyvestif, des écrivains
 aussi divers que
 Guillaume Duham,
 Grégoire Bouiller,
 Virginie Despentes,
 Nicolas Rey, Loreste
 Nobécourt, Valérie
 Méjean, Michel
 Julléboeuf... La portée
 provocatrice de ces
 œuvres est également
 or diverse et il existe
 out de points communs
 entre les fictions
 roecement dérangantes
 de Loreste Nobécourt
 (La Démagogie)
 et les récits gentiment
 dépressifs et mondains
 de Nicolas Rey
 (Même courtois).
 3

1 Monclé, 3 mars 2006;
 2 Monclé, 13 mai 2006;
 La Mairie des arques,
 n° 77, octobre 2006,
 p. 23.

Construire une cartographie de la dernière décennie littéraire (les fictions narratives qui se sont écrites de 1995 à 2005) comporte un double risque : celui de figer le présent, par définition mouvant, instable, dans des étiquettes rigides; celui d'utiliser des termes géographiques parfois piégés. Tout incite donc à la nuance, et les catégories proposées ici seront considérées comme poreuses, perméables. Il ne s'agit pas de penser l'unité d'une période littéraire mais au contraire de saisir sa dynamique, ce qui suppose connexions en tous sens, circulation ouverte, tensions inapaisées... Pour nous guider ? Les lignes théorisées par Gilles Deleuze, « dont l'une serait comme la ligne nomade, l'autre, migrante, l'autre sédentaire ».¹ Principe paradoxal : on sait que Deleuze n'avait aucun goût pour le roman français et qu'il a affirmé la « supériorité de la littérature anglaise-américaine ». Mais le modèle est fécond. D'une part, parce qu'il permet de dépasser les questions de genre (fiction, autofiction, récit) et de générations.² D'autre part, parce qu'il fournit un modèle épistémologique pour interroger la représentation du monde *via* la littérature. L'une des nouvelles donnees du jeu littéraire (depuis les années 1980) est bien cette relation forte entre fiction et Histoire qu'illustrent ces déclarations en 2006 de différents écrivains : « La littérature, sécur cadette de l'Histoire » (Pierre Bergougnoux); « Le roman, l'imagination de l'Histoire » (Anne-Marie Garat); « Comment dire quelque chose sur le monde dans lequel nous vivons, surmonter ce sentiment de déconnexion avec l'Histoire ? » (Laurent Mauvignier).³

— TROIS LIGNES, DONC —

Ligne sédentaire : des récits qui s'ancrent en province, une littérature de la « terre perdue » (Pierre Michon, Pierre Bergougnoux, Richard Millet) identifiée par un certain nombre de critiques (Sylviane Coyault, Jean-Pierre Richard) depuis quelques années déjà. Un rappel, car les mots « terre » ou « province » sont des missiles lexicaux : il ne s'agit ni de « France moisie » ni de littérature « régionaliste ». Ce sont des récits qui témoignent du monde rural, « non pas

saisi dans une visée réaliste, ni même nostalgique, mais dans un rapport mythique à la dépossession » (Yannick Haenel). Sans qu'il y ait forcément une filiation directe avec ces auteurs, d'autres écrivains, depuis le livre magistral de Michon, *Vies minuscules*sm, ont donné voix et corps à ces lieux que l'on dit « déshérités » et qui pourtant léguent un lourd héritage. Le prisme des écritures est large : de l'image « chromo » (la Lorraine des années 1920 vue par Philippe Claudel) au clair-obscur caricaturesque de Pierre Jourde (*Pays perdus*sm).

Ligne nomade : à cette écriture du pli (sur une région, une époque révolue, un sujet qui raconte sa vie) s'opposent les romans du terrain, qui privi- lègent l'espace public plus que l'espace privé, le présent plus que le passé, le collectif plus que l'individuel, l'urbain plus que le rural. Le terrain est l'objet d'une investigation sociologique et ethnographique qui permet de mettre au jour les mutations du monde contemporain urbain (les récits de François Bon ou les descriptifs de Jean Rolin). Les romans de la terre perdue sont des romans de la quête : ceux du terrain préfèrent l'enquête sociale et stylistique. Ils contiennent une valeur polémique. Ils interrogent le monde d'aujourd'hui et ses discours (Lydie Salvayre, François Bégaudeau).

Ligne migrante : Les romans du terrain embrassent une étendue spatiale plus large : la Guadeloupe dans *Rosie Carpe*sm, de Marie NDiaye, les pays que visitent les personnages des romans de Jean Echenoz, le Japon ou la Chine de Jean-Philippe Toussaint. Ce sont des romans qui aiment jouer, des « fictions joueuses » (Bruno Blanckeman) : jeux avec l'in vraisemblable (Jean Echenoz), le fantastique (Marie NDiaye), la science-fiction (Antoine Volodine)... jeux doublés d'un enjeu : rendre compte du monde d'aujourd'hui.

Par-delà le disparate qu'engagent ces trois paysages fictionnels, la ligne commune est bien la ligne de fuite deleuzienne qui croise deux données essentielles : l'origine géographique (quel lieu ? quelle langue ? quelles filiations littéraires ?) et le saisissement historique (quelles dates font sens ? 1914 ? 1945 ? Mai 68 ? la chute du mur de Berlin ? le 11 septembre 2001 ?).

4
BERGOUNGNIUX, Pierre,
Carrel de notes, 1980-1990,
es *musculés*, Paris,
Gallimard, 1984,
p. 207 et p. 73.

5
MICHON, Pierre,
es musculés, Paris,
Gallimard, 1984,
II, «Blanche», p. 13.

— LITTÉRATURE DE LA TERRE PERDUE — Les récits de la terre perdue s'écrivent dans le malaise des années 1980. *Carrel de notes, 1980-1990*⁴, de Pierre Bergougnoux, rend compte d'une décennie marquée par la médiocrité : c'est l'époque de la désillusion politique (le journal est presque entièrement vidé de référence à la nouvelle période mitterrandienne) et sociale (Bergougnoux note au jour le jour les avancées de la mise et de la bêtise). Fin des Trente Glorieuses. Fin des «grands intellectuels». Roland Barthes : «Il est mort depuis trois ans. L'abîme nous talonne.» Ou encore : «Lacan est mort et j'en resterai mélancolique jusqu'au soir. Une époque, à l'évidence, s'achève.»⁴

Au moment où Bergougnoux rédige ces notes, Deleuze, Foucault, Bourdieu, Derrida sont encore en vie, mais une génération d'écrivains se sent orpheline. L'heure est moins à la nostalgie qu'au pessimisme. Beaucoup ont le sentiment d'entrer dans une période crépusculaire, un «épilogue» (Georges Steiner). Pour tenter de comprendre ce déclin, la littérature regarde en arrière et interroge la grande cassure qui a affecté le monde rural dans les années 1960.

La Muse du département Pierre Michon et Pierre Bergougnoux ont été les premiers à ancrer leurs récits dans une province ingrate et peu touristique : «La province dont je parle est sans côte, plages et récifs»⁵, écrit Pierre Michon dans *Vies musculés*.⁵ Mais les vies toutes petites de Michon sont restées dans une écriture surdimensionnée, toute en plagues syntaxiques et en récifs prosodiques, une écriture qui donne à la province un singulier relief. Dix ans plus tard, *La Grande Beune*⁶ respire le «passé indéfini» et «l'époque barbachue, de la République des Jules» mais l'atmosphère poussiéreuse des années 1860 est balayée par une transfiguration de la campagne : puissance tellurique, ouverture géologique, ethos étroitique... Pierre Michon donne à ces lieux une profondeur de champ (forêts de fabliaux ou de peintres, comme dans *Le Roi du bois*⁶) qui empêche de lire l'œuvre à travers un filtre passiste.

La Corrèze de Pierre Bergougnoux possède une autre âpreté. Comme chez Michon, la province n'est pas seulement éloignée géographiquement de Paris, elle est aussi décalée dans le temps. «Ce que nous ne savions pas, c'est que ce lieu de la terre appartenait irrémédiablement au passé.»⁶

Dans ce récit, la figure de l'artiste «venu trop loin ou trop tard» s'incarne sous des traits modestes (un boucher occasionnellement chanteur d'opéra) et déjà périmés (un photographe qui peint comme «les paysagistes de l'Ancien Régime finissant» au moment même où le narrateur découvre, aux actualités cinématographiques, les tableaux fusillés de Niki de Saint Phalle). Les derniers récits de Bergougnoux méditent sur cette «campagne antique, autarcique» et sa société «rurale, archaïque» qui s'est évanouie quand le mouvement moderne l'a gagnée. (*Un peu de bleu dans le paysage*⁷). L'œuvre est testimoniale (rendre compte des mutations du monde rural) et critique (utiliser les outils de la sociologie – Bourdieu – et de la philosophie – Descartes – pour fonder une nouvelle anthropologie littéraire) : «Écrire, c'est donner son présent au passé.»⁷

Contre cet usage de la mesure et de la raison, le radicalisme de Richard Millet. Dans l'ampleur de la forme : à la relative brièveté des récits de Michon ou de Bergougnoux s'oppose l'œuvre-monde de Millet (voir la somme que constitue *Ma vie parmi les ombres*⁸) et les multiples échos qu'entretiennent les romans entre eux. Dans l'extrémisme des positions idéologiques : celui qui se considère comme «le dernier écrivain»⁸ refuse d'être enrôlé sous la bannière de catégories politiques conservatrices mais convie qu'il n'est pas «de son temps» et s'insurge contre une époque, «ses mœurs, sa morale, son esthétisme, son langage, son totalitarisme mou, sa tolérance inquisitrice, sa littérature».⁹ Sa littérature, surtout. Coups de griffe contre l'«infinité fadure» des romans d'aujourd'hui. Attaques contre la littérature francophone, accusée d'être «réécrite, sinon produite par les éditeurs parisiens» et mise à la mode au nom d'une «discrimination positive».¹⁰ Le discours n'est pas neuf. Il est relayé par d'autres écrivains (Philippe Muray) ou par des historiens (Perry Anderson¹¹).

BERGOUNGNIUX, P.
La Mort de Bru
Paris, Gallimard,
coll. «Blanche»,
rééd. coll. «Foli»
1997, p. 131.

7

BERGOUNGNIUX, P.
«J'aurais aimé
écrire pour les ma-
jeunes»
Le Maréchal
des anges n° 1
juin-juillet 1996.

8

Titre d'un court
publié en 2006
aux éditions I
Morgana.

9

MILLET, RICHARD
Le Dernier Écrit
Saint-Clement
Rivière, Éric Mo
2005, p. 12

10

MILLET, RICHARD
Le Dernier Écrit
Saint-Clement
Rivière, Éric Mo
2005, p. 19

11

ANDERSON, P.
*La Promesse
Un regard critique
sur la culture française*
Paris, Éditions du S
2003.

12
Millet Richard,
Le Dernier Berrichon,
op. cit., p. 13.
13

Millet Richard,
Le Sentiment de la langue
(nouve éd.), Paris,
Éd. de la Table ronde,
coll. « La petite
vermillon », 2009, p. 32.
14
Jouanis Pierre,
Pays perdu, Paris,
L'Esprit des péninsules,
2009, p. 17.

Contre le conformisme dominant, Richard Millet propose l'héritage de tout ce que peut figurer l'éternité, c'est-à-dire « la nation, la langue, le grandeur, la pure permanence, le paysage, le christianisme, la faculté de juger, l'esprit critique la méditation ». 12 Des principes que les romans de Millet relatent de manière plus complexe. Pas de mémoire embellie. Rien de léniifiant dans la visée sombre du plateau de Milllevaches, avec la puanteur de ses cadavres que l'on ne peut enterrer parce que la terre est gelée (*La Gloire des Pythies*), avec ses vengeances (*Le Renard dans le nom*). Millet met en scène la vie de campagne avant le progrès qui l'anéantira (métaphoriquement par la construction 1938 d'un barrage qui engloutit le village et son passé) : « Il s'agit à présent de donner voix à ceux qui n'en eurent pas ou n'en ont plus et dont le nom se restitué à l'élémentaire et non au légendaire. » 13 À charge pour l'écrivain de redonner du lustre, de la gloire, à ces noms (de villages, de hameaux d'hommes) qui s'éteignent.

Cette volonté de témoigner d'un monde rural qui a disparu ou qui en train de disparaître est aussi à l'origine de *Pays perdu*, de Pierre Jour (prix Génération du roman). Le récit évoque une Auvergne isolée : « On n'arrive qu'en s'égarant. Rien à y faire, rien à y voir. Perdu depuis le début pe être, tellement perdu avant d'avoir été que cette perte n'est que la forme de son existence. » 14

Aucune complaisance, aucun attrait pour le folklore local dans la prose rude de Jourde, mais des portraits crus (paysans abîmés par l'alcool et le travail et des descriptions abruptes (noirceur, saleté, odeurs excrémentielles) qui rejettent dans l'insoutenable les remugles évoqués par Millet.

La prose de Philippe Claudel est moins rugueuse. *Meuse l'oubli* ou *Âmes grises* (plébiscité par les lecteurs, doublement couronné avec le Renaud le Prix des lectrices de *Elle* et sacré « Meilleur livre de l'année » par le magazine *Lire*) font revivre la Lorraine des années 1920 dans des couleurs sépia. Le vocabulaire sent discrètement le suranné et les personnages semblent sortis d'

roman de Simenon. Philippe Claudel, « régionaliste universel », réhabilite le genre « mélo » (c'est la chanson *Les Roses blanches* qui sert de bande-son dans *Meuse l'oubli*).

La fiction ne cède pas toujours au charme de ces images d'Épinal. *Expérience de la campagne*, de Christine Montalbetti, décrit l'incompréhension et l'interêt que l'on peut ressentir devant les réalités de ces « géographies coutumières » mais aussi, et de manière paradoxale, l'ancrage imaginaire, fantasmé, de l'enfance dans des « paysages ou des situations campagnardes » – quand bien même on est citadin. *Le Pays*, de Marie Darrieussecq, interroge également ce qui fait le sentiment d'appartenance à une région. Le récit oscille entre plusieurs postures. La distance légèrement ironique : « Est-ce que le kitsch définissait l'enfance, et la province ? Tout lui semblait bénin et irréel, puéril, charmant, un décor mièvre au lieu d'une mémoire battante. » 15 Ou la revendication politique : « Une terre, ça appartient à quelqu'un. Un territoire, ça se dit même pour les animaux. "Territoire Cheyenne" pour laisser les Indiens sans terre, "territoire d'outremer" pour n'être pas émancipés. On est d'une terre. La terre est le sol où on enterre ses morts. Les États sont là pour que les terres existent, et que les territoires n'existent pas. » 16

L'envers de l'histoire contemporaine Enterrer les morts... C'est la grande question des récits de la terre perdue. Les fictions poursuivent le geste mémorieliste de Jean Rouaud engagé, dès 1990, avec *Les Champs d'homme*. Au moment où disparaissent les derniers combattants, l'heure est au témoignage. En 1998, l'opération « Paroles de poilus », qui fait appel aux archives familiales des Français, connaît un vif succès. Dans ce tournant du siècle, le cinéma relate les témoignages et s'intéresse à la boue des tranchées, avec des films de factures diverses – *Capitaine Conan*, de Bertrand Tavernier, *La Chambre des officiers*, de François Dupuyron, *Un long dimanche de fiançailles*, de Jean-Pierre Jeunet, *Joyeux Noël*, de Christian Carion. La littérature n'est pas en reste : Anne-Marie Garat, avec *Dans la main du diable*, choisit de situer son intrigue en 1913 pour

15
Darrieussecq M
Le Pays, Paris
P.O., 2005, p.
16
Ibid., p. 152

17

Caumont Philippe,
Méuse l'oubli, Paris,
Buland, 1999.
rééd. Paris, Gallimard,
coll. «Folio»,
2006, p. 28.

18

Bernouzeaux Pierre,
Le poir de blair
dans le paysage,
Lagrasse, Verdier,
2001, p. 23.

19

Ancouruz Hiba, *Journal*,
30 janvier 1842
in *Œuvres complètes*,
t.1, Paris, Flammarion,
1996, p. 377.

saisir un point de bascule. D'autres écrivains préférèrent évoquer les conséquences immédiates de la guerre et les figures mutilées des combattants (*La Gloire des Pyrites*, de Richard Millet, *Méuse l'oubli*, de Philippe Claudel). *Méuse l'oubli* est non seulement le récit d'un deuil intime, mais aussi un hommage aux «militiers de jeunes cadavres dans les boues de Verdun et d'Argonne, et qui, sans mot dire, mais les pupilles écarquillées, n'en finissent pas de mourir au creux profond des glaises»¹⁷.

Les Âmes grises amplifie le thème en situant l'intrigue entre 1915 et 1920 et en donnant corps et voix aux morts qui «ne sont plus que des noms à demi effacés sur des pierres» : chansons d'époque (*Nous partons heureux*, *La Madelon*, *Les Jeunes Revertes*, *Poilu mon frère!*), détonations du front (spectacle façon «son et lumière» aperçu d'une colline) et, pour finir, inauguration du monument aux morts en 1920.

Ces entrepises littéraires s'inscrivent dans un contexte de patrimonialisation du passé national entamée dans les années 1980 (*Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, paraît à ce moment-là). Les intentions des écrivains sont diverses : il y a la volonté de relier terre perdue et génération sacrifiée, car cette guerre de 14-18 est, selon Bergougnoux, «l'immobilité, la terreur, la dernière qu'ait livrée la paysannerie»¹⁸. Il y a aussi le désir de redonner corps à ces disparus (on sait que quantité de cadavres restèrent introuvables et que de nombreux corps furent déclarés inconnus tant ils étaient mutilés et méconnaissables). Contre-modèles du Soldat Inconnu (qui fait disparaître le nom dans le nombre), les romans retracent des portraits singuliers et reprennent la tâche que Michelet avait assignée aux historiens pour faire «entendre les mots qui ne furent jamais dits, qui restèrent au fond des cœurs»¹⁹.

Campagne battue, débattue... Certains écrivains font de la terre non seulement le lieu d'un héritage, mais aussi l'espace qui permet d'abriter une idéologie antimoderne. Richard Millet, bien sûr. Renaud Camus, aussi : «À toucher le sol natal je prends des forces pour être plus moi, plus vrai, encore moins

sympathique, moins convenable, plus libre et plus fou.»²⁰ On connaît l'«affaire Camus» déclenchée par la publication du huitième volume du *Journal* de l'écrivain. Reste la charge poétique contenue dans le mot «campagne». Camus mène campagne contre le laxisme en matière de langue, contre le mépris de l'environnement, et milite pour un «paysage pur» débarrassé de la laideur de l'architecture fonctionnelle d'aujourd'hui : chaâteaux d'eau, silos à grains, parpaing et tôle ondulée...

Le cabinet des antiques Corvollière à ce goût pour la mémoire, l'intérêt que les écrivains manifestent pour la langue et son histoire. *Le Sentiment de la langue*^{20a} (couronné du prix de l'essai par l'Académie française), de Richard Millet, connaît différentes versions : le *Répertoire des délicatesses du français contemporain*^{20b} de Renaud Camus est suivi quelques années plus tard de *Syntaxe ou l'Autre dans la langue et autres confidences*^{20c}... Ces ouvrages se construisent sur le mode de la déploration (Renaud Camus voit dans l'effritement syntaxique le symptôme d'une «défaite de la pensée»). Richard Millet constate «la corruption de la langue»). Ce sont aussi des actes de «dévotion» (le terme est de Millet) : ex-voto pour le subjonctif, culte de l'universel, croyance en une pureté de la langue. Les romans de la terre perdue sont aussi ceux du temps perdu. D'où des nostalgies plus ou moins fortes, des tentations de rempli, des désirs d'exil.

Le XVII^e siècle apparaît pour beaucoup comme une enclave utopique : «Quand le présent offre peu de joie et que les mois qui sont sur le point de venir ne laissent présager que des répétitions, on trompe la monotonie par des assauts du passé»²¹, écrit Pascal Quignard, dans l'un de ses traités.²¹ Si l'intrigue de *Villa Amalia*^{20d} se situe dans le présent – mais pour mieux rendre hommage à la solitude et à l'idée de retraite –, *Terrasse à Rome*^{20e} poursuit le rêve d'une «vie secrète» blottie dans le clair-obscur des peintures de Claude Gellée dit le Lorrain.

Ces réflexions sur la langue se doublent d'hommages rendus à des figures littéraires plus éclectiques : textes de Pierre Bergougnoux (*Jusqu'à Faulkner*^{20f}),

²⁰ Renaud Camus, *Le Sentiment de France*, Paris, Bignard, 2000, p. 347.

²¹

Quintan Tassell, *Alibatis*, Paris, 1999, rééd. Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2006, p. 93.

22

Marcus Proust,
La Question d'histoire
n° 919, mars 2006.

13

Don François,
Derevue, Paris, Eyrolle,
coll. « Littérature
française », 2004.

de Gérard Macé (*Colportage*²²), de Pierre Michon (*Trois Auteurs*²³ et *Corps du roi*²⁴). Dans ce panthéon littéraire, on note l'importance de Faulkner (voir aussi *Un été de glycine*²⁵, de Michèle Desbordes) et de Balzac (« Le temps est un grand maigre » de Michon ou « La loi du talion » de Macé s'intéressent tous deux à *Un début dans la vie*). Les romans ou les récits portent la marque de ces admirations sans pour autant être des fac-similés du passé. Ils revisitent la tradition de manière critique. Faulkner n'est pas cité pour rien. Un commentaire que Pierre Michon fournit en 2006 de ses *Vies minuscules* illustre le rapport de distorsion qui s'introduit dans la référence au passé: « C'est une bizarre mixture que je n'ai jamais bien comprise: c'était écrit comme si Chateaubriand ou Flaubert avaient lu Barthes... »²²

1995-2005: l'Histoire est un fantôme dansant sur les débris de la modernité.

— LITTÉRATURE DE TERRAIN — La littérature de terrain s'intéresse à d'autres restes. Elle parcourt non plus des terres perdues mais des étendues reléguées, des « non-lieux » (Marc Augé). L'ambition de ces œuvres littéraires est double: reconsidérer (dans tous les sens du terme) des zones oubliées et consigner (dans des dispositifs littéraires significatifs) les conséquences d'un nouvel ordre économique (délocalisations industrielles, restructurations sociales). Autrement dit, mesurer les « fractures [qui] courent la surface du monde réel et la délient »²³.

Rien à voir cependant avec l'idéal d'engagement sartrien: le narrateur de ces fictions n'a ni le même aplomb ni le même surplomb sur l'Histoire. L'écriture de la marge s'écrit elle-même en marge d'une tradition littéraire et réinvente la notion de réalisme. Le geste n'en demeure pas moins politique, mais sur un mode plus interrogatif qu'assertif.

L'une des principales caractéristiques de ces récits est sans nul doute l'idée de déplacement (à la fois géographique, générique et scriptural). On passe d'un voyage vertical (la littérature de la terre perdue peut se lire comme une plongée orphique à la recherche d'un reste de transcendance) à une errance horizontale (l'écrivain en nouvel Ulysse arpenteant des lieux abandonnés).

Lignes nomades Au moment où Éric Hazan procède à un bel inventaire

historique de Paris,²⁴ d'autres écrivains sillonnent une France moins prestigieuse. Exemplaire à cet égard, l'œuvre de Jean Rolin, qui, après *L'Organisation*²⁵ (prix Médicis) – récit critique de son engagement politique dans les années 1970 – produit une série de descriptifs urbains: *Zones*²⁶, *Traverses*²⁷, *La Clôture*²⁸, *Terrinal Frigo*²⁹. Jean Rolin s'attache à différentes « zones » (banlieues parisiennes ou toulousaines, usines de Lorraine, puits miniers du Nord, ports de Saint-Nazaire ou du Havre...) au cours de voyages qu'il définit comme « l'exact opposé de ces voyages réputés formatifs »: « en somme un voyage à rebours, un voyage de dé-formation » (*Traverses*). Cette itinérance décentrée propose un *road-movie* social (portraits de SDF, de prostituées, de dockers, de banlieusards). L'écriture de Jean Rolin est particulièrement attentive à l'architecture qui, de manière plus fracassante qu'un long commentaire analytique, révèle les grandes cassures sociales des années 1990: fiches d'usines dans le Nord et l'Est, destruction à Thionville des tours qui ont accueilli en 1960 les ouvriers immigrés, démolition d'un bâtiment hautement symbolique pour les dockers de Dunkerque... Dans *La Clôture*, la description du périphérique et de ses complexes nœuds de circulation illustre l'absurdité des nouveaux réseaux de communication et métaphorise la déliaison sociale. Cet état des lieux pessimiste refuse l'emballage des « grandes draperies historiques et sociales aux sombres plis » (*Traverses*): il s'écrit en suivant une ligne ironique qui le maintient à distance du « journalisme pittoresque ou de la sociologie de comptoir » (*Zones*).

Déambulations, dérivés ou trajets quotidiens... Les récits ou les romans sont prolixes en déplacements en tout genre: errance dans les rues (*Les Amants de Mairie*³⁰, de Leslie Kaplan), voyages en RER (*La Vie extérieure*³¹, d'Annie Ernaux), promenades dans des villes ouvrières (*Besoin de ville*³², de Jean-Noël Blanc) ou contemplation par François Bon d'un *Paysage fer*³³ aperçu derrière les vitres d'un train entre Paris et Nancy. Ce dernier récit fixe les instantanés d'une géographie mobile et modeste (gares, casernes, jardins ouvriers, hypermarchés,

24

Hazan Eric,
Itinéraire de Paris,
il n'y a pas de pas perdus,
Paris, Ed. du Seuil,
coll. « Fiction et Cie »,
2002.

25

D'autres livres
(Émpinglat, 2000,
Châtillon, 2003)
racontent les guerres
en ex-toulousaine
et les conflits
au Proche-Orient.

26
Bour François,
Billancourt, Paris,
Cercles d'art
coll. « Photographie
contemporaine »,
2004, p. 29.

usines, écoles, cimetières). Une géographie qui est aussi une histoire construite à partir de rebuts architecturaux. Jetée au déportoir : la région « Longwy Lorraine Cœur d'acier » qu'Aurélié Filippetti, fille de mineur devenue professeur de lettres, évoque dans un premier roman remarqué (*Les Derniers Jours de la classe ouvrière*²⁶) pour retracer les « mille vies baloutées, réduites à néant ». Promises à la démolition : les usines Daewoo, dont l'histoire est racontée par François Bon dans un récit du même nom (malversations financières du groupe coréen dans la vallée de la Fensch, licenciement de mille deux cents personnes, vies saccagées, impunité des responsables en fuite...). Voué à la reconversion : le site de Billancourt, transformé en centre d'art contemporain. Au moment de sa destruction, François Bon publie un texte dense qui, comme *Daewoo*²⁶, refuse l'effacement des traces de la mémoire ouvrière : « La mémoire de tout cela colle aux murs tombant droit dans la Seine de Billancourt symbole. Et les villages africains vidés, les gens emplis dans les escaliers de béton des barres de Cergy-Pontoise. C'est cela que disent ici les boulons, le fer, les trajets encore indiqués au sol et tout ce vide, qui ne résonne que d'humain. »²⁶

La transformation du patrimoine industriel en parc d'attractions culturel correspond à un « temps en ruines » (Marc Angé), temps de l'amnésie où l'homme est moins citoyen que touriste. Poursuivant une ligne idéologique et esthétique très différente de celle de Bon, l'œuvre de Benoît Duteurtre témoigne du « retour-nement de l'injonction patriotique en jouissance patrimoniale » (Alain Finkielkraut) et critique une France métamorphosée en un simulacre de musée. *Gaieté parisienne*²⁷, *Le Voyage en France*²⁸ (prix Médicis) et *Service clientèle*²⁹ mettent en scène les tribulations d'un narrateur égaré dans un monde anachronique : « À l'angle de la rue Soufflot, les brasseries étudiantes avaient disparu sous le rouge clinquant des restaurants fast-food, imitant sommairement les vitrines parisiennes. D'autres transformations semblaient plus subtiles : récemment, on avait remplacé les réverbères de 1960 par d'authentiques copies de becs de gaz 1860. Paris s'efforçait de ressembler à Paris, qui restait une ville magnifique ;

des nuages blancs couvraient au-dessus des grands arbres du jardin. »²⁷ Les écrivains dénoncent l'obsession commémorative et la muséification d'un monde dont il ne reste plus que des formes dévitalisées et inoffensives. Sans en faire le propos essentiel de *L'Heure et l'Ombre*³⁰, Pierre Jourde note les effets de déréalisation qu'introduit cette fable patrimoniale : « Il n'y a plus de temps [...]. Le passé est recouré pour décorer le présent. On en a fait un passé d'agrément, aménagé pour des excursions pédagogiques. Il sert de décor à des films et à des romans. »²⁸

Déplacemens des frontières Ces récits du terrain bouleversent les traditionnelles séparations entre privé et public. L'extérieur accueille l'intime. Dans la description des lieux visités par Jean Robin « se dessine progressivement, en filigrane, une sorte d'autobiographie subliminale » (*Terminal Frigo*). *Mécanique*³¹ de François Bon, est construit à partir de séquences qui mêlent discours topographiques et indications biographiques, le tout recomposant la « géométrie descriptive » d'une génération, d'un milieu social et d'une région. Inversement, et par transfert, l'écriture de soi dépasse la dimension personnelle. *La Home*³² ou *L'Occupation*³³ d'Annie Ernaux, réfléchissent à la dimension sociale et culturelle de la langue. L'écriture diariste se fait *Journal du dehors*³⁴. Les récits de Valérie Miréjan (*Mon grand-père*³⁵, *Eau sauvage*³⁶) restituent le parfum d'une enfance dans l'orange des années 1970 : films super-huit, Moon Boots, colliers en plastique et cols roulés. Les romans de Camille Laurens (*L'Amour, roman*³⁷, *Ni toi ni moi*³⁸) excèdent la simple introspection de soi en introduisant un « Mac Guffin » littéraire (*La Rochefoucauld* pour le premier, Benjamin Constant pour le second) qui donne à l'œuvre une portée plus universelle. Également symptôme de cette porosité entre soi et les autres, l'appropriation du fait divers par la littérature. *L'Adversaire*³⁹ d'Emmanuel Carrère, *Marriage mixte*⁴⁰, de Marc Weitzmann, renouvellent de manière critique la fiction contemporaine et la mettent « en procès » (Dominique Viart). L'ample roman de Laurent Mauvignier *Dans la foule*⁴¹ s'empare du stade du drame du stade du Heysel pour entrecroiser sidérations sentimentales individuelles et considérations sur la violence collective.

27
Durrine Benoît,
Service clientèle,
Paris, Gallimard,
coll. « Blanche »,
2002, p. 35.

28
Jeanne Pierre, *L'Heure
et l'Ombre*, Paris,
L'Épave des péninsules,
2006, p. 21-22.

29
Bon Romain, *Daewoo*,
op. cit., p. 224.

Ce dialogue intersubjectif va de pair avec des phénomènes de translations génériques. Après avoir récusé le genre romanesque dans *Impatience*²⁹, François Bon appose la mention « roman » sous le titre *Daewoo*, étiquette provocatrice car le livre repose sur des faits avérés qui ont d'abord été mis en scène au théâtre. Au « réel spectaculaire et spectaculaire » (page médiatique de l'implantation des usines sur les ruines de la sidérurgie lorraine, violences tumultueuses après les fermetures) répond un « spectacle théâtral » (Jean-Bernard Vray). *Daewoo* déploie une écriture polyphonique : fragments de théâtre, descriptions, paroles de femmes licenciées... Le roman assume une vocation d'archivage : traces des médias contre tracts des ouvrières... « On n'écrit pas des faits, plutôt des relations. »²⁹

De manière différente, d'autres récits pratiquent cette hybridité. *La Clôture*, de Jean Rolin, convoque simultanément le genre épique (évocation des campagnes napoléoniennes) et le registre réaliste (vies anonymes en proche banlieue parisienne). Benoît Duteurtre mêle fable allégorique et facettes fantastiques (*Service clientèle*). Jean-Charles Masséra injecte à haute dose des pourcentages statistiques, armures et armatures d'une France à la fois réelle et fantasmée (*Prince guide de l'utisateur*³⁰). *Amour, gloire et CAC 40*³⁰, du même auteur, relie sphères privées et sphères collectives à partir de pratiques qui structurent l'imaginaire contemporain (le tourisme, le zapping, la consommation, le jeu).

Autre façon de créer un espace transgénérique : les liens forts que la littérature entretient avec la photographie. François Bon multiplie les collaborations : photographies d'Antoine Stéphani (*Billancourt*) ou de Jérôme Schlomoïff (*La Douceur dans l'abîme*³⁰). Dans un registre nettement plus autocentré, *L'Usage de la photo*³⁰, d'Annie Ernaux et Marc Marie, montre les clichés de vêtements posés au sol, traces d'une relation amoureuse, à un moment particulier de la vie d'Annie Ernaux, atteinte d'un cancer du sein. Camille Laurens s'appuie sur les « Figures » de Rémi Vinet pour dire la douleur du deuil dans *Cet absent-là*³⁰. Compliquant la donne du biographique et remettant en cause son authenticité, Sophie Calle

multiplie les *doubles-jeux* (titre rassemblant sept opuscules parus en 1998, suivis, en 2002, par *Des histoires vraies + dix*) entre image et texte. Collaborateur de Sophie Calle dans la revue *Les Inrockuptibles*, Grégoire Boullier publie en 2004 *L'Invité mystère* : tour de cran supplémentaire dans les dispositifs de simulacre, la présence dans le livre de personnages réels (Sophie Calle) et de photographies (des installations de l'artiste) brouille les repères de la traditionnelle enquête sur soi, entamée dans un étonnant *Rapport sur moi*³⁰.

Tenir parole Si ces écritures du terrain social et/ou privé sont diverses, un point commun cependant les rassemble : l'importance accordée au discours. Le récit fuit le narratif pour se faire plissé discursif. Il recycle les restes des grands systèmes d'explication du monde qui se sont effondrés dans les années 1980 : particules élémentaires de discours scientifique (Michel Houellebecq), paroles médiatiques (Frédéric Beigbeder), jargons multiples (la langue « jeune » dans *Entre les murs*³⁰, de François Bégaudeau, la boussouffure du langage administratif et juridique dans *United Emmerdements of New Order*³⁰, de Jean-Charles Masséra)... Deux types de discours retiennent particulièrement l'attention des écrivains : la langue de bois pédagogique, objet de plusieurs récits (*Admissionnaires*³⁰, de Pierre Mérot, *Festins secrets*³⁰, de Pierre Jourde), et la suprématie du discours économique, qui éclipse tout autre modèle explicatif du fonctionnement de la société (le citoyen remplacé par le client dans *Service clientèle*, de Duteurtre, la sexualité calquée sur le principe du néo-libéralisme dans *Extension du domaine de la lutte*³⁰, de Houellebecq). Ce recyclage suscite différentes prises de position : récupération cynique (Beigbeder), didactique (Houellebecq), démagogique (Bégaudeau), satirique (Jourde). L'écriture s'affirme comme acte politique. Ainsi, les romans de Leslie Kaplan (*Le Psychanalytisme*, *Fever*³⁰), qui explorent avec acuité « ce réel qui excède toujours les mots »³⁰. Ou encore l'œuvre de Lydie Salvayre, entièrement construite à partir de schèmes rhétoriques – psychanalytique dans *La Puissance des mouches*³⁰, judiciaire dans *Passage à l'ennemi*³⁰, philosophique dans *La Méthode Mila*³⁰ – jusqu'à n'être que monologue ravageur

30
Bon François, *Prison*,
Lagrasse, Védier, 1997,
p. 18.

(*La Conférence de Cintegabelle*³⁰, *Quelques Conseils utiles aux élèves huisseries*³¹,
*La Compagnie des spectres*³²).

Monologue: le mot est d'importance. Il désigne la part théâtrale que contiennent ces récits. Il rend compte d'une voix subjective qui, dans la gangue réifiante des langues préfabriquées, tente de se poser. Cette parole doit beaucoup à des écrivains comme Nathalie Sarraute, Thomas Bernhard ou Samuel Beckett. Elle est aussi à mettre en relation avec la pratique des ateliers d'écriture: «S'en aller droit debout dans la parole et rien d'autre»³⁰

(*Prison*³⁰ ou *Tous les mots sont adultes. Méthode pour l'atelier d'écriture*³⁰ de François Bon). La parole est aux exclus, aux victimes, à ceux qui ont souffert, dans des textes qui ne cèdent pas au pathos, quand bien même le sujet incite à l'effusion sentimentale. Paroles de malades, comme dans *La Maladie de Sachs*³⁰, de Martin Winckler, lointain prolongement de *Contre-visite*³⁰, de Marie Didier. Paroles de clandestins, avec *Diego*³⁰, de Marie Redonnet, qui raconte la vie d'un sans-papiers, non pas à la manière d'un témoignage documentaire mais en jouant sur des effets de fictionnalisation cinématographique. Les publications récentes des Éditions de Minit (parmi lesquelles *Diego*) prennent en compte les souffrances familiales et/ou sociales. Laurent Mauvignier dépeint des milieux modestes et des peines incommensurables, comme le suicide, le viol, la violence anonyme (*Apprendre à finir*³⁰, *Ceux d'à côté*³⁰, *Dans la foule*). Yves Ravey construit un diptyque (*Le Drap*³⁰ et *Pris au piège*³⁰) autour du deuil de la figure paternelle. *L'Épave*³⁰, du même romancier, renverse la thématique avec la mort d'un fils et la quête de souvenirs réduits précisément à des «épaves». Anne Godard écrit *L'Inconsolable*³⁰ (Grand Prix RTL) entièrement bâti sur un «tu» qu'une mère, ayant perdu son fils, s'adresse à elle-même. À rebours de toute tentation laçy-male, la narration révèle en contre-jour la monstruosité d'un amour maternel mortifère. Lettre de la mère... Lettre au père... *Les Jouets vivants*³⁰, de Jean-Yves Cendrey – qui s'appuie sur les agissements réels d'un instituteur pédophile – dépasse le procès public pour dénoncer la violence privée faite aux enfants.

Ces monologues ne peuvent s'entendre qu'en lien fort avec le dialogue, car la parole du sujet se construit, de manière fragmentaire et partielle, face à un interlocuteur réel ou fantasmé. Flottements entre le «tu», le «je», le «nous» et le «on»... Si la littérature de la terre perdue s'offre une mémoire binaire, divécée entre le «nous» de la communauté rurale et le «je» d'un narrateur souvent perçu par les autres comme l'idiote du village (dans une thématique très Faulknerienne), les fictions du terrain hésitent et choisissent la voix d'une polyphonie indécidable ou à tout le moins complexe (nulle voix émergente et pas même celle de l'idiote du village). À titre d'exemples, le choc à quatre voix de *Dans la foule*, de Laurent Mauvignier, le glissement énonciatif dans les récits de François Bon ou le palimpseste de tonalités dans l'œuvre de Lydie Salvayre. *La Compagnie des spectres* donne ainsi à entendre de manière vibratile une parole ventriloque qui restitue la voix impitoyable du passé (la Seconde Guerre mondiale) et celle, pitoyable, du présent (les années 1990). Voix des morts et voix des vivants se superposent dans le chaos du flux discursif.

1995-2005: le spectre des idéologies continue à nous tenir compagnie.

— LITTÉRATURE DU TERRITOIRE — La littérature du territoire repousse les frontières. Le titre *Univers*, univers³⁰ de Régis Jauffret (prix Décembre) dit la volonté de doubler et de redoubler le monde. Le cosmopolitisme est linguistique: «Faire sonner quelque chose des autres langues à l'intérieur d'une seule, c'est lui donner toute la puissance d'écho, le retentissement multiple sans quoi elle court le risque de se provincialiser.»³¹ Il est aussi politique. Les romans sillonnent l'espace pour dresser en oblique une cartographie du monde à l'heure de sa globalisation. Si le syndrome de l'«auberge espagnole», façon Klopisch, donne lieu à une littérature peu convaincante,³² des œuvres plus exigeantes déclinent le quasi-palindrome: carte, écart et trace.

Cartes de la mémoire Les textes à dimension autobiographique arpentent les bibliothèques et renversent le geste d'introspection en prospective littéraire.

31
Iboul Olivier,
La Langue, Lagrasse,
Védier, 2000, p. 88.

32

Sans s'arrêter sur
Wittgenstein ou le nord,
en 2003, de Frédéric
Biégolet, qui réalise
l'édition
des tous du World
Trade Center, on peut
évoquer l'œuvre
de Nicolas Sirey
et notamment
J'irai derrière toi
en 2006,
où le monde est vu
sans distance comme
un pont: échanges
linguistiques,
sociologiques,
anthropologiques
recomposent
notamment
le rêve
d'une communauté
européenne.

Jacques Roubaud, avec les différents volumes du *Grand Incendie de Londres*³³, configure selon le modèle mathématique de la boucle un parcours de mémoire complexe. Daniel Oster, mort prématurément, dérange subitement les codes d'artistes pour écrire *Rangements*³⁴, singulier et émouvant volume posthume qui rassemble une expérience de lecture (« Je ne lis pas, je délire ») et les lambeaux d'un impossible journal intime. Éric Laurent romance la mort de sa grand-mère à l'ombre de Marcel Proust (*À la fin*³⁵). Poussant plus loin encore le bouchon intertextuel, Éric Chevillard produit une « œuvre ludique » (Olivier Bessard-Banguy) hantée par la réécriture d'œuvres passées. Un narrateur sarcastique, dans la lignée de Barleby, s'empare du *Vaillant Petit Tailleur*³⁶ (prix Wepler) ou de l'existence d'un homme de lettres (*Démolir Nicard*³⁷) pour devenir ironiquement un « vaillant petit auteur ». Avec *Oreille rouge*³⁸, la fiction, qui se transporte au Mali, interroge simultanément la tradition du récit de voyage et la possibilité d'une représentation juste de l'Afrique, prise entre le marteau des éternels stéréotypes ethnocentristes et l'enclume de la bonne conscience altermondialiste.

Les romans deviennent ainsi des planisphères historiques. C'est le sens que l'on peut donner à des œuvres aussi différentes que celles de Patrick Modiano, Olivier Rolin, Patrick Deville ou Antoine Volodine. Si la Première Guerre mondiale tient une grande place dans l'imaginaire de la littérature de la terre perdue, les fictions du territoire sont « occupées » par le « syndrome de Vichy » (voir des auteurs aussi différents que Pierre Assouline ou Robert Bober). De livre en livre, Patrick Modiano traque les traces ténues de vies évanouies. Il parle « du plus loin de l'oubli » (titre d'un roman paru en 1995). Au moment du procès Papon, il publie *Dora Bruder*³⁹ qui cristallise les obsessions de l'écrivain : la disparition d'une jeune fille en 1941, la déambulation dans un Paris saturé par la mémoire littéraire, la quête d'archives : « Des parents perdent les traces de leur enfant, et l'un d'eux disparaît à son tour, un 19 mars, comme si l'hiver de cette année-là séparait les gens les uns des autres, brouillait et effaçait leurs itinéraires, au point

de jeter un doute sur leur existence. Et il n'y avait aucun recours. Ceux-là même qui sont chargés de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement. »³³ Les romans qui suivent (*Des inconnues*³⁴, *La Petite Bijou*³⁵, *Accident nocturne*³⁶) prolongent cette « ronde de nuit » jusqu'à ce que *Un pédigre*³⁷, de facture autobiographique, introduise une rupture. Patrick Modiano semble vouloir en finir avec les fantômes : « J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. »³⁴

D'avantage tournée vers le « phénomène futur » (titre d'un ouvrage publié en 1983 et présenté comme une « anamnorphose, en somme, de notre géographie, de notre histoire »), la prose d'Olivier Rolin embrasse et embrasse le monde. Après *L'invention du monde*³⁸, qui se construit de façon hallucinatoire à partir de cinq cents quotidiens publiés dans une trentaine de pays, *Tigre en papier*³⁹ (prix France Culture 2003) se recentre sur les courbes du périphérique parisien pour évoquer l'engagement politique au moment de Mai 68. Parmi les nombreuses références littéraires qui émaillent le récit, on retiendra la présence insistante d'*À la recherche du temps perdu* de Proust (le « bal de têtes » qui clôt *Le Temps retrouvé* devient le « bal des vioques » des anciens membres de la Cause maotse). Elle donne au roman un ton singulier, mélange d'autodérision et de mélancolie. Mélancolie du temps qui passe et qui enferme en douce les personnages dans des « outres de vieille peau ». La révolution n'est plus rien d'autre que le trajet mis en « orbite périphérique » d'une vieille DS appelée *Remember* : « La littérature, est-ce que ce n'était pas en fin de compte un tas de variations plus ou moins profondes, plus ou moins véridiques, autour du thème de la dernière phrase, une façon de tourner autour du pot, du point où les mots s'arrêtent ? »³⁵ Délaisant la DS, Olivier Rolin a pris depuis la route qui l'a conduit dans différents hôtels hantés par le souvenir de Perec (*Suite à l'hôtel Crystal*³⁶) et a même conduit un « caravansérail » amical (avec, entre autres, Jean-Christophe Bailly, Jean Echenoz, Patrick Deville et Antoine Volodine) pour décrire des *Rooms*³⁷ qui ont (parfois) vue sur la mer.

³³ Modiano Patrick,

Dora Bruder, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque », 1997, p. 84.

³⁴

Modiano Patrick, *Un pédigre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque », 2005, p. 7.

³⁵

Rolin Olivier, *Tigre en papier*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Roman de poche », 2002, p. 128.

36
Bernie Paré,
La Tentation des armes
à feu, Paris,
Éd. du Seuil,
coll. « Fiction et Cie »,
2006, p. 73.

37
Volodine Antoine,
La Peur-essence
ou dix leçons, Lyon, ma,
Paris, Calmann,
coll. « Bibliothèque », 1998,
p. 85.

Dévidant d'autres pelotes de l'espace et du temps (parmi lesquelles l'Amérique centrale, la révolution sandiniste, la célébration du dixième anniversaire de la chute du mur de Berlin), mais véhiculant une semblable mélancolie, l'œuvre de Patrick Deville connaît une évolution singulière. Si *La Femme parfaite*³⁶, publié aux Éditions de Minuit, se déroule en partie dans les agitations cubaines que l'écrivain connaît bien, le récit reste fidèle à une ligne d'écriture qui doit beaucoup à Jean Echenoz. Changement de ton avec *Pura Vida*³⁷ et *La Tentation des armes à feu*³⁸, qui paraissent aux Éditions du Seuil. L'écrivain s'affranchit des lois du genre (romanesque) et du style (impassible). Dans une écriture flamboyante (juste retour des choses lorsque l'on dit sa tentation des armes à feu), le narrateur mêle chansons et photographies, mer Caspienne et terre nicaraguayenne, amours défuntes et infante amoureuse... Comme chez Rohin, l'Histoire se manifeste sous les auspices d'une « très vieille petite auto qui sans cesse menace de s'arrêter » mais que l'écrivain s'obstine à faire rouler en retraçant, de par le monde, « des vies admirables emplies d'armes à feu, de chansons populaires et de hasards féconds »³⁵.

Dans l'œuvre d'Antoine Volodine, la voiture de l'Histoire est en panne. Fin de partie. Les romans volodiniens se construisent dans le « post » (*Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*³⁹), à partir de « l'après » (restes des expériences révolutionnaires, totalitaires, terroristes, concentrationnaires). Les fictions (*Des anges mineurs*⁴⁰, *Dondog*⁴¹, *Bardo or not Bardo*⁴²) sont régies par une logique hallucinatoire et crépusculaire (détentions, tortures, procès, interrogatoires) qui restitue par bribes psalmodiées la mémoire d'un XX^e siècle marqué par la barbarie. Elles sont prises en charge par un fragile « sous-narrateur » : « La cellule sentait le monde décomposé, l'humus brûlant, la fièvre terminale, elle empestait les peurs que les animaux les plus humbles, et je le regrette, ne trouvent jamais les mots, pour dire. Il n'y avait donc plus un seul porte-parole qui pût succéder à C'est donc moi qui. »³⁷ En inventant de nouveaux dispositifs narratifs (théâtralisation, dédoublements identitaires, recyclage du style épique, jeu complexe

de l'anticipation, puissance de l'humour noir), Volodine fabrique des fictions qui reconfigurent la défiguration liée à différentes formes d'anéantissement.

Écartés et lignes de fuite « Si mon désir se lassait, ou si la nostalgie me venait de la société de mes compatriotes, je prendrais simplement la fuite, sans hésitation. » La citation d'Aldous Huxley que Patrick Deville place en exergue de *La Tentation des armes à feu* illustre une autre voie possible pour la fiction : le départ, le déplacement, la migration. Deux titres peuvent servir d'emblème à cette littérature de l'enjambement, du saut, du passage : *Je m'en vais*⁴³, de Jean Echenoz (prix Goncourt), et *Fuir*⁴⁴, de Jean-Philippe Toussaint (prix Médias).
Que fuir-on ? Où va-t-on ? Jusqu'où va-t-on ? Plusieurs réponses.

Effervescence de mouvements et ferveur des émotions affectives : un grand nombre de romans publiés aux Éditions de Minuit revisitent la carte du Tendre. *Faire l'amour*⁴⁵ et *Fuir*, de Jean-Philippe Toussaint, forment un diptyque où l'Asie est le vecteur métaphorique des états d'âme du narrateur : un séisme à Tokyo symbolise la rupture amoureuse ; le spectacle des eaux noires dans la nuit de Shanghai suscite la mélancolie rêveuse liée au pressentiment de la séparation. Les romans de Christian Oster sont d'une autre tonalité. Si le départ est un motif récurrent dans ses livres – départ à la montagne (*Loïh d'Odile*⁴⁶), à la campagne (*Mon grand appartement*⁴⁷), à la mer (*Une femme de ménage*⁴⁸) –, il est euphoriquement associé à la rencontre amoureuse. Le déplacement – utilisant le chemin de fer (*Dans le train*⁴⁹), la péniche (*Les Rendez-vous*⁵⁰) ou le stop (*L'Imprévu*⁵¹) – épouse une logique narrative inverse de celle menée par Toussaint : moins d'Asie mystérieuse mais plus d'aisance amoureuse. Rien de tel dans les récits-funambules de Jacques Serena (*Plus rien dire sans toi*⁵², *L'Acrobate*⁵³) qui décrivent des dérives très marquées par l'esthétique du Velvet Underground. Rien de tel non plus dans les romans d'Éric Laurrent : après l'agitation féveuse et mondaine dans un Paris parcouru frénétiquement (*Remue-méninge*⁵⁴ et *Delors*⁵⁵), *Ne pas toucher*⁵⁶ offre une pause baroque à Los Angeles tandis que

38
Lamarec Eric, *Dehors*,
Paris, Édi de Minuit,
2006, p. 11-112.

Clara Stern³⁸ propose en ligne de mire un séjour très proustien à Florence. Dans tous ces romans, l'auteurs n'est pas la toile de fond kitch d'une intrigue sentimentale éculée. Le territoire accompagne l'exaltation érotique en s'affirmant comme un espace sensible et sensoriel. D'où un travail chromatique concerté (effets de surexpositions photographiques rouges et bleutés dans *Faire l'amour* ; fonds d'or automnaux, pareils à ceux de Fra Angelico, dans *Clara Stern*). Le ciel devient un défi descriptif : « [...] L'incandescence du crépuscule était à ce point prononcée, mélange très dense de sulfure de cadmium et d'oxyde de fer, qu'elle semblait tirée d'un effet de matière autant que de lumière, le soleil ayant pris l'apparence d'un vitellus orangé dont la membrane crevée eût laissé échapper autour d'elle, entre les phlyctènes pâteuses de quelques cumulus gris de Payne, un liquide homogène et visqueux qui se fût coagulé en larges plissures horizontales. »³⁸

Les couleurs jouent également un très grand rôle dans l'œuvre de Marie NDiaye : après le jaune rance qui nimbe *Rosie Carpe* (prix Femina), c'est le vert, « couleur de la mécanique », qui surgit dans les apparitions fantomatiques d'*Autoportrait en vert*³⁹. Plusieurs traits permettent de cerner la singularité de cette œuvre. D'abord, parce qu'elle s'ancre dans une profondeur territoriale exubérante et touffue, où les odeurs tiennent compagnie aux couleurs, où les larmes ne sont plus passées à l'infarouge comme dans *Faire l'amour* mais sont tout bonnement des larmes de sang (*La Sorcière*⁴⁰). Marie NDiaye réinvente la théorie des humeurs. Ensuite, parce que ces romans flirtent avec le territoire fantastique : l'improbable village de campagne d'*Un temps de saison*⁴¹, la province étriquée et ses périphéries dans *La Sorcière*, l'inquiétante Guadeloupe de *Rosie Carpe*... Enfin, parce que ce que l'on cherche à fuir, ce n'est plus la déconvenue sentimentale mais la famille, avec son lot de pesanteur, de lois héréditaires, de filiations monstrueuses (*Tous mes amis*⁴²). Les fictions de Marie NDiaye posent la question des seuils, de la liste, entre l'exclusion (au sein de la famille, de l'espace public) et son envers, l'intrusion (du fantastique, du désordre intime,

du désarroi social). Plusieurs constantes unissent ces différents récits. En premier lieu, la prise en compte de la mondialisation, qui nivelle les identités. La Guadeloupe que découvre Rosie Carpe n'a rien à voir avec le « rêve pondré d'or » qu'elle imaginait : le paysage se réduit à des maisons de béton brut hérissées de tiges métalliques rouillées. *Fuir* multiplie les moyens de locomotion (avion, train, taxi, moto, bateau), mais le dépaysement n'est pas de mise. La course fluide en moto dans Pékin ne permet pas au regard de s'attarder et c'est à peine si le héros a le temps d'apercevoir l'enfilade de toits en pagode de la Cité Interdite que déjà elle a disparu. Le roman, via un téléphone portable, organise une subtile confusion des espaces : le Louvre du Roi-Soleil autéolé de rayons d'or se téléscopie avec les images surchauffées de l'empire du Soleil-Levant, renvoyant les personnages à une identité solitaire. L'auteurs ne permet ni de rencontrer l'autre ni d'échapper à la « fatigue d'être soi » (Alain Ehrenberg). L'œuvre de Jean Echenoz (où la fréquence des déplacements est exceptionnelle) offre une illustration saisissante des béances contemporaines. Si les destinations sont multiples (Inde et Australie dans *Les grandes blondes*⁴³, Alaska et Espagne dans *Je m'en vais*, Pérou et purgatoire dans *Au piano*⁴⁴, Amérique du Nord dans *Ravel*⁴⁵), si la fébrilité narrative est de mise (la phrase echenozienne est célèbre pour ses effets d'accélération et ses brusques embardées), si l'ironie permet de tenir à distance le pathétique ou les figures convenues, c'est pour mieux mettre à nu le tragique de l'existence :

« Combiné à l'absence de projet, l'ennui se double aussi souvent d'accès de découragement, de pessimisme et de chagrin qui lui font amèrement reprocher à ses parents, dans ces moments, de ne pas l'avoir mis dans l'alimentation. Mais l'ennui de cet instant, plus que jamais dénué de projet, paraît plus physique et plus oppressant que d'habitude, c'est une acédie fébrile, inquiète, où le sentiment de solitude lui serre la gorge plus douloureusement que le nœud de sa cravate à pois. »³⁹

Se dessinent ainsi, dans ces romans du territoire, des trajectoires métaphysiques qui prennent souvent la forme d'un projectile, comme une réponse possible à l'absurde « mouvement brownien » (Jean-François Lyotard) qui

39
Echenoz Jean,
Ravel, Paris,
Édi de Minuit, 2006,
p. 65-66.

40
Gautier Christian,
Dernier amour, Paris,
Éd. de Minuit,
2004 (quatrième
de couverture réédigée
par Christian Gailly).

caractérisé notre monde. Une inscription dans un bowling chinois prend des allures d'«injonction absurde (ou métaphysique) : BORN TO BOWL.» (Fuir). Les mystérieuses balles de golf dans *Un art*sm, de Jean Echenoz, signalent la présence d'une alérité inquiétante. Elles rebondissent par ricochets dans les swings d'*Insoyommable*sm, de Tanguy Viel. Tout (ou presque) repose sur une partie de golf : le trajet de la balle épouse celui de la Fatalité et signe la défaite du personnage. À charge pour lui de méditer la phrase de William Blake, justement associée au coup à jouer : «L'éternité en une heure et le monde entier en un grain de sable.» L'art, cependant, n'offre pas toujours les ressources escomptées et rend davantage compte du «désenchantement du monde» (Julien Benda) que de sa possible rédemption. Chez Éric Laurrent, l'amoureux de *Clara Sierra* croit trouver son salut dans un «amour immodéré pour les beaux-arts» mais il est saisi d'un accès d'aboulie à Florence. *Au piano* et *Ravel*, de Jean Echenoz, composent en anamorphose le portrait de deux musiciens (l'un de fiction, l'autre bien réel) en corps souffrants (alcool pour l'un, insomnies pour l'autre, dépression pour les deux) promis à la mort. L'art est également le point d'ancrage des romans de Christian Gailly qui, depuis longtemps (*K.622*sm, *Be-Bop*sm, *Les Évadés*sm), mettent en scène des musiciens ou des peintres. Si *Un soir au club*sm (Prix du livre Inter) marque un virage dans l'œuvre en s'autorisant une fiction de la réconciliation et de la résurrection (elle permet à un ancien musicien de jazz de retrouver simultanément l'amour et le plaisir de jouer), les accords crépusculaires de *Dernier Amour*sm résonnent de façon plus pessimiste : «Imaginez. Il ne vous reste que deux jours à vivre. Qu'est-ce qui est préférable ? Finir tranquille dans l'ennui qu'aura été toute votre vie ? Ou bien, si vous êtes musicien, comprendre enfin pourquoi votre musique vient d'être hâtée et, dès le lendemain, rencontrer celle qui devrait être votre dernier amour ?»

40
Littérature spectrale «Postérité de la spectralité» (Lionnel Ruffel) : la puissance de l'imaginaire spectral marque considérablement le tournant du siècle, que ce soit d'un point de vue philosophique (Jacques Derrida, Clément Rosset)

41
Echenoz Jean Ravel,
op. cit., p. 123-124.

ou d'un point de vue plastique (l'œuvre d'Alain Fleischer, d'Annette Messager, de Christian Boltanski). Les fins d'un grand nombre de ces romans sont volontairement suspensives. Elles flottent en apesantour pour dire la déviation du territoire, du Sujet, «un évanouissement de toute chose, une manière de retrait du monde – son imminente et inexorable disparition dans le néant» (*Clara Sierra*). Les dernières pages exposent un même principe de dissolution : fleur rongée par un flacon d'acide chlorhydrique (*Faire l'amour*) ; profondeur d'un gouffre (*Mon grand appartement*) ; splendide fin blanche de *Ravel* : «Il se rendort, il meurt dix jours après, on revêt son corps d'un habit noir, gilet blanc, col dur à coins cassés, nœud papillon blanc, gants clairs, il ne laisse pas de testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix.» 41
Le monde se désagrège et se volatilise sous les traits d'un musicien «immobile et calme, comme s'il n'était pas là, déjà mort», «fantôme toujours aussi bien habillé»

La littérature décline cette «hantise» sous différentes formes. Version étudiante : la liste des revenants que Pascal Quignard dresse dans ses *Petits Tristés*. Version historique : l'Occupation dans les romans de Patrick Modiano et son parfum d'éther distillent une «ontologie fantôme» (Daniel Parrochia). Version métaphysique : le Bardo tibétain d'Antoine Volodine, espace intermédiaire entre la vie et la mort. Version photographique : les images que Patrick Deville, spectre en imperméable gris dans *Pura Vida*, insère dans *La Tentation des armes à feu*. Version cinématographique : les romans de Tanguy Viel, qui font revivre les grands films américains. *Cinéma*sm est salué par la critique comme une performance hors pair : transcrire, sous la forme d'un monologue halluciné, *Le Limier*, de Mankiewicz, pour mieux entrecroquer les différents niveaux de mise en fiction. *L'Absolu Perfection du crime*sm et *Insoyommable* s'écrivent à partir de matrices cinématographiques plus larges : les pontifs du cinéma noir pour le premier (un hold-up raté qui évoque *L'Ultime Razzia*, de Stanley Kubrick, aussi bien que *Reservoir Dogs*, de Quentin Tarantino, ou *Nos funérailles*, d'Abel

⁴²
Vita Tranquy,
Jérusalemville,
Paris, Ed. de Albin,
2006, p.122.

⁴³
*Anthologie des
appartements*
de Simon Liberati,
paru en 2004 chez
Planchette, premier
roman considéré
par certains critiques
comme un «livre-essai»,
relève au contraire
d'une fascination
marquée pour un demi-
monde moralement
déliqué.

⁴⁴
Proust Marcel,
Sur le lecteur, Actes
Actes Sud, coll. «Essais
littéraires», 1993.
Préface écrite
par Proust en 1905
pour la traduction
de *Scènes et les Es*
de John Ruskin.

Ferrara) et le tandem Hitchcock/De Palma pour le second. Pour l'écrivain qui pense que l'on est passé d'une littérature post-moderne à une littérature «post-mortem», l'enjeu de la rencontre entre écriture et cinéma n'est pas tant de montrer la supériorité d'un mode artistique sur l'autre que de présenter le réel sous les traits de personnages liquéfiés: «Je me souviens de ton visage ce matin-là, Lise, nous deux accoudés à la balustrade, le port au loin qui empêchait la ville de se noyer. Et je n'en finissais pas de te dévisager. Mais c'était comme si j'avais vu un fantôme, malgré l'éclat de ton teint, malgré ta jupe rouge et ton sourire très frais, quelque chose comme un spectre quand tes yeux, surtout les yeux, semblaient ne plus t'appartenir.» ⁴²

L'imaginaire spectral ne doit rien à l'esthétique fantastique ou morbide. ⁴³ Il témoigne d'une identité mouvante, incertaine, volatile, à l'image des personnages d'*Au piano* de Jean Echenoz, écrivain marqué de longue date par la référence cinématographique (voir, par exemple *Les grandes blondes*). Rien moins en effet que Doris Day et Dean Martin, personnages à part entière dans la fiction. Mais ces stars, dont l'éclat ne scintille plus que de manière intermittente dans le royaume des ombres de la fiction, rappellent que le personnage principal, le musicien Max, est lui aussi un reflet à la recherche d'une Eurydice perdue depuis longtemps. Ce roman grave et émouvant pose, *in fine*, la question que l'écrivain allemand Winfried Georg Sebald avait formulée autrement: est-ce que ce sont les morts qui reviennent ou est-ce nous qui sommes sur le point de nous fondre en eux? Ou encore, pour le dire avec Marcel Proust: «Nous ne sommes tous, nous les vivants, que des morts qui ne sont pas encore entrés en fonctions.» ⁴⁴ 1995-2005: Dans *Spectres de Marx*, Jacques Derrida écrit que l'on apprend à vivre en s'entretenant avec les fantômes: «Il faut parler du fantôme, voire au fantôme et avec lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et juste, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, présentement vivants, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient

pas encore nés.» ⁴⁵ Cela engage une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations. Les œuvres littéraires citées, aussi diverses soient-elles, ont toutes choisi de dialoguer avec les spectres de l'histoire. S'il reste des dates errantes (peu de livres se sont par exemple intéressés à la guerre d'Algérie), le legs est désormais posé comme un défi que les romans d'aujourd'hui veulent bien relever.

⁴⁵
Derrida Jacques,
Spectres de Marx,
Paris, Galilée,
coll. «La philosophie
en action», 1993, p.15.