

Les « fictions critiques » de la littérature contemporaine

Daewoo de François Bon, Fayard, 300 p.

L'adversaire, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p.

Corps du roi de Pierre Michon, Verdier, 101 p.

Dominique Viart

Number 201, March–April 2005

L'art du roman aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18724ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Viart, D. (2005). Les « fictions critiques » de la littérature contemporaine / *Daewoo* de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p. *Spirale*, (201), 10–11.

LES « FICTIONS CRITIQUES » DE LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

DAEWOO de François Bon
Fayard, 300 p.

L'ADVERSAIRE d'Emmanuel Carrère
Gallimard, « Folio », 219 p.

CORPS DU ROI de Pierre Michon
Verdier, 101 p.

Pour Eva Le Grand,
si lointaine, si proche.

LES DÉCENNIES les plus politiques de l'après-guerre, de la guerre froide aux lendemains militants de 1968, furent paradoxalement celles d'une littérature retranchée loin de l'engagement. S'il leur arrivait d'intervenir sur la scène publique, en manifestant ou en signant des pétitions, les écrivains séparaient strictement leur travail de leurs prises de position. La littérature, préservée d'une idéologie qui l'avait trop inféodée, se repliait sur elle-même, préférant explorer ses formes et ne connaître d'autre aventure que celle de l'écriture. Mais on ne saurait s'affranchir du monde bien longtemps : plus il est refoulé, plus il fait retour — et nulle littérature ne peut s'en tenir quitte sans dommage. Depuis le début des années 1980, les écrivains à nouveau se soucient du monde et se ressaisissent de l'homme. Mais c'est d'un homme défait de ses illusions et d'un monde veuf des discours qui prétendent le changer.

Non seulement il n'y a plus, comme l'écrit Jean-François Lyotard, de « grands récits » pour légitimer l'action et organiser les points de vue, mais la sévère critique adressée aux anciennes modalités de la représentation interdit que l'on puisse en revenir naïvement aux esthétiques réalistes ou psychologisantes. Les écrivains contemporains ont hérité du « soupçon ». Ils ne s'en défont pas, ni ne l'ignorent, mais écrivent avec. Et travaillent ainsi à trouver d'autres voies — d'autres voix — pour, échappant aux fallacieuses ornements de la représentation et du discours, faire saillir dans l'espace du livre quelque chose de ce « réel » qui les assaille. J'ai proposé d'appeler « fictions critiques » ces livres retremés dans le monde, lucides sur les impasses d'une certaine littérature et soucieux de les

éviter. Ce sont des fictions et qui se savent telles, parce qu'elles ne se réduisent jamais ni au documentaire, ni au reportage, et ne prétendent pas être le juste reflet d'une réalité objective. Et ce sont, à double raison, des entreprises critiques : elles se saisissent de questions critiques — celles de l'homme dans le monde et du sort qui lui est fait, de l'Histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... et exercent sur leur propre manière littéraire un regard sans complaisance.

Le roman d'investigation

Daewoo s'inscrit dans le droit fil d'une entreprise commencée par François Bon en 1982 avec *Sortie d'usine* (Minuit). Il s'agit de dire — et de dénoncer — ces usines qui disparaissent (ici l'entreprise japonaise Daewoo, installée dans l'est de la France, qui a fermé ses usines et licencié tout son personnel), le vide qu'elles laissent dans un paysage défiguré, le délitement des vies qui s'y sont consacrées — et le mépris, l'indifférence, qu'elles subissent. En écho aux entretiens publiés par Pierre Bourdieu dans *La misère du monde* et à d'autres évocations de ce monde qui meurt (*Les derniers jours de la classe ouvrière* d'Aurélie Filipetti, par exemple, ou *Paysage fer*, du même François Bon), *Daewoo* inscrit l'événement social dans un basculement d'une autre ampleur : « [...] moi et les copines on a pris conscience d'une civilisation vieille. Une page qu'on tourne, mais nous on était sur la page. » Il entre ainsi en dialogue avec les réflexions développées par Pierre-André Taguieff (*L'effacement de l'avenir*) et Marc Angenot (*La décomposition de l'idée de progrès*), mais loin d'en livrer la matière abstraite, il en saisit la dimension concrète et cherche à faire entendre les voix « inentendues » qui peuplent ce désarroi.

Comment le faire cependant, si décrire c'est rééditer le faux-semblant réaliste et si restituer ces voix telles quelles c'est prendre le risque de les enfermer dans la répétition d'une langue usée que l'on n'écoute plus ? Plutôt que d'abandonner ces voix à leur propre caricature mimétique, François Bon n'hésite pas à solliciter les creusements de la littérature. Dans *Daewoo*, les ouvrières, loin de tout enregistrement trop fidèle à la réalité effective, parlent avec les brisures et les tensions des paroles intérieures de Nathalie Sarraute, de même que dans Faulkner, les divagations de Jason en disent toujours plus long sur le ressentiment que les vociférations d'un aigri de comptoir. Déjà *Décor ciment* en appelait aux déchirures d'Artaud et de Rimbaud, aux versets de Perse et de la Bible pour afficher les angoisses et les misères d'une cité de banlieue. Il en va de même pour les lieux : « C'est cela qu'il y avait aussi à extorquer : ce mystère qui soude un lieu à l'énigme des hommes se passe parfois de traces. Et la tension poétique d'une prose est ce mouvement par quoi on extorque au réel ce sentiment de présence. Ainsi de Julien Gracq, ainsi de Rainer Maria Rilke : « [...] Toute communauté s'est retirée des choses et des hommes, dans la profondeur commune où puisent les racines de tout ce qui croît ». Était-ce vain, cette profondeur, de la chercher ici encore, ici pourtant, dans l'usine vide et la ville qui l'entourait, malgré la défection des signes ? » écrit François Bon.

Là où les discours défontent et échouent à circonscrire le monde, les fictions critiques se font ainsi mode d'investigation et non de représentation du réel. Elles ne se soucient plus guère de raconter des histoires, ni de se déployer dans la rassurante linéarité des récits. Le cas des « faits divers » en est un bon exemple : s'ils ont pu, pendant un siècle et demi nourrir le plus romanesque de notre littérature, ils ne sont désormais envisagés que

comme ces événements sur lesquels se brisent les discours et les formes littéraires. Dans *Un fait divers*, François Bon juxtapose les monologues des protagonistes et des instances chargées de les juger — policiers, avocats, juges, journalistes — ou de les représenter dans quelque transposition cinématographique ou théâtrale. Cette structure, proche de celle retenue par Michel Foucault pour présenter le dossier de *Pierre Rivière*, manifeste les perplexités et les incertitudes de chacun et retourne sur lui-même les questionnements qui en viennent. S'affranchir des discours, ce n'est pas seulement les proscrire du texte, au contraire. C'est aussi les donner à entendre par là où on ne les entend pas, par leur défaut d'autorité. François Bon a reçu la leçon de Michel Foucault et son écriture démasque dans la rhétorique discursive la vibration captieuse des pouvoirs.

Voilà ce à quoi une grande partie de la littérature contemporaine s'attache désormais, jusqu'à mettre en scène pour les pervertir ou les fissurer les rhétoriques trop sûres de leur fait. Que l'on pense à la rhétorique judiciaire que Lydie Salvayre pousse à l'absurde dans *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*, aux discours du politique dans *Lisbonne dernière marge* et d'autres romans postérieurs d'Antoine Volodine, à la mesure économique des vies, vertigineusement appliquée par Houellebecq dans *Extension du domaine de la lutte* ou encore à l'enquête sociale mimée et minée à la fois par Danielle Sallenave dans *Viol*.

La littérature n'en est certes pas plus sûre d'elle-même pour autant, comme un contre-pouvoir opposé aux autres, bien au contraire. Elle manifeste ses errances et s'interroge sur ses pratiques, souvent dans le corps même des livres. On se souvient peut-être que dans *Impatience*, François Bon s'inquiétait : « *Le roman ne suffit plus, ni la fiction, les histoires sont là dans la ville qui traînent dans son air sali, suspendues aux lumières, ou très haut qui résonnent dans les rues vides [...]* » puis de décider : « *non plus roman mais le dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s'en saisir, non plus roman, jamais, mais cette seule force comme organique qu'il a laissé en lui grandir* ». Il y revient cependant : « *J'appelle ce livre "roman"* », écrit François Bon dans *Daewoo* ainsi sous-titré, « *[...] en essayant que les mots redisent aussi ces silences, les yeux qui vous regardent ou se détournent* ».

Entre réflexion et « soupçon » créatif

Dans *L'adversaire*, inspiré à son auteur par l'affaire Romand (cet homme se fit passer pour médecin des années durant, avant d'éliminer tous ses proches pour ne pas voir son mensonge démasqué), Emmanuel Carrère n'est pas

plus assuré. Il montre, en multipliant les incipits, combien son texte peine à commencer et affiche ainsi à quel point les usages traditionnels de la littérature sont désormais impropres à transposer les excès du réel. Il lui faut s'installer dans le trouble pour pouvoir prendre la parole et livrer une parole troublée. L'écrivain l'écrit à Romand, protagoniste de ce fait divers célèbre, faussaire de sa propre identité, assassin de ses parents, de sa femme et de ses enfants — et sa lettre figure dans le livre : « *Ce n'est évidemment pas moi qui vais dire "je" pour votre propre compte, mais alors, il me reste, à propos de vous, à dire "je" pour moi-même. À dire, en mon nom propre et sans me réfugier derrière un témoin plus ou moins imaginaire ou un patchwork d'informations se voulant objectives ce qui dans votre histoire me parle et résonne dans la mienne. Or je ne peux pas. Les phrases se dérobent, le "je" sonne faux.* » Aucune position énonciative ne trouve sa pleine légitimité : la fiction critique ne se connaît aucune stabilité d'où pourrait procéder quelque autorité. Ces livres unissent ainsi symptomatiquement la réflexion sur le monde et l'inquiétude d'écrire : ils conçoivent l'espace fictionnel comme le lieu d'un dialogue avec les autres domaines de la pensée qui mettent à l'épreuve la pertinence critique du verbe. Ces textes sont critiques aussi parce qu'ils interrogent dans l'espace littéraire le champ des autres discours et les mettent en perspective, sinon en crise. Mais ils sont, tout aussi bien, critiques d'eux-mêmes et de leurs propres fascinations. La littérature contemporaine s'est démarquée des avant-gardes qui, isolant radicalement la littérature dans le seul espace circonscrit du langage, en ont sacralisé la pratique. Le dialogue qui s'instaure avec d'autres disciplines manifeste fortement que la littérature actuelle ne se conçoit pas comme isolée, enfermée dans quelque tour d'ivoire de la textualité. Pour autant, elle n'est pas dupe non plus de la nostalgie qui l'habite : « *nous sommes des crapules romanesques* », écrit Pierre Michon.

Désir et nostalgie romanesques

Lui-même a mené dans la plupart de ses livres une véritable réflexion sur ces questions. Déjà *Vies minuscules* s'écrivait dans la tension entre une difficile « vocation d'écrivain » souvent complaisante à soi-même, et d'autant plus complaisante qu'elle s'éprouvait empêchée, et une véritable prise en compte des origines sociales, géographiques, des failles qu'elles imposent à la langue et de la distance qu'elles installent entre le sujet et l'horizon de la littérature. Ce débat de la fascination mythifiante et de la réalité sociologique n'a pas cessé : on le retrouve dans *Vie de Joseph Roulin*, dans *Maîtres et serviteurs*, dans *Trois auteurs* et plus encore

dans *Corps du roi* qui en dessine le délicat partage. Beckett, Flaubert, Faulkner, leurs visages et leurs vies y sont le prétexte à dire une littérature qui est à la fois le désir et la nostalgie de la littérature, qui s'affronte au Sublime sans y croire, mais s'y affronte pourtant. Qui se sait les pieds fragiles, entravés de glaise et d'histoires familiales, d'échecs et d'errance, mais s'emploie à les dire au lieu de les estomper.

De cette manière, la littérature contemporaine refait de l'histoire littéraire, comme le montre aussi le *Bréviaire de littérature à l'usage des vivants* récemment publié par Pierre Bergounioux, sur l'autre versant, plus sociologique que mythographique, de la même question. Elle montre ainsi l'indépassable intrication de « l'homme et l'œuvre » qu'une certaine théorie avait cru pouvoir séparer. Ce qu'écrit Bergounioux dans *L'Orphelin* à propos de Flaubert n'est en effet pas très différent de ce que soutient Michon dans *Corps du roi* : « *Flaubert concevait l'art avec beaucoup de sérieux. Ce sérieux prête à rire. Il serre le cœur. Ce serrement de cœur qui prête à rire, c'est celui qu'on éprouve devant la misère. Flaubert est notre père en misère. [...] Nous sommes tous fils de sa misère, qu'elle soit affectée et pourtant vraie dans Mallarmé, dans Bataille, dans Proust et Genet, dans Leiris et Duras, dans Beckett; ou tellement bien affectée qu'elle devient comme plus vraie parce que réelle, vraie de vraie, dans Verlaine et dans Artaud. [...] Il peut arriver encore que cette misère soit tellement déniée, tellement redoutée, planquée et cadennassée, qu'elle vous revienne dans la gueule, justement par le truchement de Flaubert, ainsi qu'il arriva à Sartre.* »

Michon dramatise sa fiction de la littérature. Il y trouve l'intensité de sa propre écriture. Mais il participe ainsi à ces « fictions critiques » qui sont autant d'essais où inscrire la réflexion selon d'autres modalités et d'autres approches. La littérature contemporaine construit, ce faisant, en face des autres disciplines de la connaissance, sa propre épistémologie, avec un regard sans complaisance envers elle comme envers ce qui se construit autour d'elle. La fiction change de nature : ce n'est plus dès lors le simple exercice d'un imaginaire livré à lui-même, mais une fonction particulière de mise en question : on parlerait du reste plus justement, comme Pierre Michon le fait lui-même à propos de son récit *Rimbaud le fils*, d'œuvres « fictionnelles » que d'œuvres « fictives », non en ce qu'elles « fictionnaliseraient » un propos critique, mais parce qu'elles font du détour de la fiction une méthode pour déconstruire ces fictions du réel ou du verbe que proposent encore trop de discours.

Dominique Viart