Dytrt, Petr

[Braudeau, Michel; Proguidis, Lakis; Salgas, Jean-Pierre; Viart, Dominique. Le roman français contemporain]

Études romanes de Brno. 2004, vol. 34, iss. 1, pp. [155]-157

ISBN 80-210-3431-9
ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/113613
Access Date: 17. 02. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
L 25, 2004

COMPTES — RENDUS

Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, **Le Roman français contemporain**, Paris, Ministère des affaires étrangères – ADPF, 2002, 174 p.

Ce recueil de réflexions réunit des auteurs aux profesions variées – écrivains (Michel Braudeau et Lakis Proguidis) qui sont tout autant critiques et essayistes (Jean-Pierre Salgas) que professeurs d'université (Jean-Pierre Salgas et Dominique Viart). Ils se proposent de répondre à une question qui s'avère, au moment de la disparition d'éléments structurant la vie culturelle, de plus en plus épineuse: comment penser la littérature contemporaine ? Ils complètent leur point de vue par une sélection de romans qu'ils jugent comme témoins de prime importance de la vie littéraire contemporaine.

Dans un entretien fictif avec André Gide, Michel Braudeau esquisse, non sans humour, *un* parcours du roman des deux dernières décennies. L'impuissance de trancher parmi tant de phénomènes qui écrivent («Vous aimez tout le monde, vous...», trouve Gide; c'est que les choses se passent autrement: pas de groupes, pas de mouvements, juste des noms [p. 20]) paraît se dissiper avec des catégories non traditionnelles: les classiques modernes: Bianciotti, Quignard, Modiano, l'autofiction: Donner, Angot, Duras, et d'autres «étonnantes femmes»: NDiaye, Nimier, Darrieussecq, Lamarche... Mais il ne faut pas oublier non plus celles et ceux qui ont fait du bruit: Millet, Beigbeder, Houellebecq (ce qui vient après le bruit est à voir plus tard). Le roman policier, d'aventure, le récit de voyage sont des sources d'inspiration pour ceux dont l'écriture se revêt de plus de gaîté (Echenoz), tout en gardant de l'esprit (Carrère, Dantec) et du sens du grand large (Orsenna). Ou, à l'inverse, qui sait s'émerveiller sur de petites choses sensibles (Delerm). La difficulté de la tâche résulte de la nature de l'époque qui a congédié tout engagement et les grands systèmes de pensée (bien qu'il y ait toujours des penseurs qui s'engagent: Bernard-Henri Lévy, Sollers et des universitaires «de haute volée»: Richard, Girard [p. 30]). Hélas, ni la notion de modernité ne peut venir au secours: en quoi serait Pennac plus moderne qu'un Benjamin Constant? Ou bien Sagan par rapport à Mme de La Fayette? D'ailleurs, Gide lui-même, est-il moderne?

Dépeignant les points de vue de Lakis Proguidis, fondateur de la revue *L'Atelier du roman*, «Une décennie romanesque» reflète les conséquences d'un «monde qui a tout misé sur l'éphémère au détriment du durable» [p. 43], évinçant de la sorte tout débat de fond. Trois romanciers rendent compte de cette temporalité nouvelle: tandis que *On ferme* de Muray découvre la

fuite hors du temps par la découverte festive et *Des hommes qui s'éloignent de* Taillandier réfléchit sur le sens et la consistance de la vie vidée de la mort, *Drôle de temps* de Duteurtre dessine un néo-monde où la création a été jouée une fois pour toutes et où l'on n'a qu'à «jouir de l'usufruit» [p. 51]. Un point commun à la majorité des auteurs contemporains – un individualisme s'affranchissant du besoin d'appartenir à un groupe – a pour effet une «prodigalité formelle, thématique et sémantique» [p. 53]. Or pour saisir les vrais enjeux esthétiques de cette dernière décennie, trois thèmes centraux semblent tracer l'éventuelle taxinomie: le rapport à la tradition récente (le Nouveau Roman: le premier Echenoz), la continuité de la langue (défense de la langue d'une civilisation: Kundera, R. Millet), la rupture créatrice (fracture par rapport au monde tel quel: Houellebecq, Carrère) [p. 57].

D'autres possibilités de classification, non moins intéressantes, se dessinent à travers les réflexions des deux universitaires. Quoiqu'il opte pour une recherche des balises dont résulte une périodisation du romanesque contemporain (1968-1983-1998-2001), Jean-Pierre Salgas saisit les transformations de l'écriture au moyen du concept sarrauto-sartrien de «l'ère du soupçon». Tandis que la première période (68-83) incarne l'issue du soupçon et s'oriente du côté du «plaisir du texte» (Claude Simon), en accentuant le souci auto-biographique ou, si l'on veut, autofictionnel (Doubrovsky, Robbe-Grillet), la seconde (83-98) se place déjà entièrement au-delà du soupçon: le retour des catégories qu'un certain modernisme aurait voulu chasser de la littérature. La notion de réécriture résume le mouvement majeur de cette période: «Ménard, Don Quichotte, Borges» [p. 89]. C'est également une période de «réhabilitations» [p. 97] (Sollers et ses *Femmes*) et du retour de la question de l'«écrire après Auschwitz» (Perec, Modiano). La dernière période – «l'apesanteur d'un champ désormais sans bords ni centre» [p. 103] – est surtout celle de la question de la langue (et de sa défense).

Le soupçon détermine également la dernière tentative de structurer théoriquement le champ du roman contemporain. Ses enjeux, selon Dominique Viart, recoupent certaines catégories proposées précédemment («Approches du réel», «Pratiques de la littérature», «Epreuves de la subjectivité») tout en s'en distanciant pour d'autres («Suspicion des savoirs», «L'artisanat, le commerce et l'écriture»). Comme le suggère cette dernière catégorie, le roman contemporain se démarque notamment par sa commercialisation croissante. Ainsi, un premier crible très utile sépare les œuvres «consentantes» (celles qui visent toutes sortes de succès) et «concertantes» (celles qui font du bruit à propos des sujets du jour, sans pour autant susciter d'autres effets) des œuvres «déconcertantes» qui prennent «à revers le sens commun» [p. 136] et finissent par s'imposer. Critiques, elles traduisent, tout comme les œuvres «concertantes», du social, mais, à la différence de celles-là, elles le «*pensent*» [p. 135]. A l'intérieur de cette dernière catégorie des livres «exigeants» [p. 138], on peut reconnaître une forte désillusion de la représentation, de la subjectivité et du réalisme. Mais ce qui fait la «différence contemporaine» par rapport à la littérature précédente est la façon dont le romanesque contemporain se ressaisit des questions suspectées ou évincées par cette dernière. Rien ne caractérise mieux le roman contemporain que l'interrogation suivante: «Comment renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon?» [p. 139].

Il serait enfin possible d'établir une liste des thèmes qui surgissent au travers des réflexions présentes et qui pourraient résumer les plus importantes préoccupations du roman contemporain: l'enquête de filiation (le romanesque qui cherche ses origines et ses parentés), l'investigation subjective (le sujet qui se cherche en écrivant), la remémoration historique (retour des grands thèmes de l'Histoire), la remémoration littéraire (l'esthétique du recyclage des formes littéraires), les possibilités et impossibilités d'approcher le réel (ou comment approcher le monde après le Nouveau Roman ?).

Loin d'être sur la voie du dépérissement – comme certains auraient aimé lui imposer (Domenach) -, le romanesque contemporain témoigne d'une vivacité inhabituelle. Or, cette prolifération possède un contrepoids : les romanciers écrivent désormais seuls et sans volonté de se définir par rapport à ceux qui les ont précédés. D'où l'extrême difficulté de rendre compte de ses richesses et diversités. Heureusement, comme en témoigne le présent ouvrage, il y aura toujours certains qui se hasarderont à tracer des lignes directrices afin de permettre au lecteur de se repérer dans ce champ presque illimité qu'est le roman contemporain.

Petr Dytrt

Philippe Chardin et alii, **La tentation théâtrale des romanciers,** Paris, Sedes, 2002, 16x24, 167 p.

Philippe Chardin, professeur de littérature comparée à l'Université de Tours et spécialiste du roman européen de la fin du XIX^{e} et du XX^{e} siècles, a coordonné l'ensemble de cet intéressant volume présentant des actes du colloque comparatiste réalisé à Tours en mai 2001. Dès le début de l'ouvrage s'impose la problématique terminologique, car le terme de « tentation théâtrale » porte en soi un double sens. Premièrement, il peut se traduire comme un penchant irrésistible pour un domaine « inconnu », c'est-à-dire pour le domaine du théâtre en tant que genre littéraire. Deuxièmement, comme une attirance pour des procédés jusqu'à présent non exploités par les romanciers, c'est-à-dire comme l'utilisation des procédés théâtraux dans l'écriture romanesque. Les auteurs des contributions s'interrogent sur cette « tentation théâtrale » de quelques écrivains français et étrangers des XIX^{e} et XX^{e} siècles qui ont essayé de créer des drames alors qu'ils étaient déjà des romanciers célèbres. Ils étudient aussi les romans qui portent les traces d'une vision théâtrale. Étant donné que la plupart des auteurs traités n'ont pas rencontré le succès avec leurs créations théâtrales, la question se pose de savoir d'où vient cette différence de réception entre leurs œuvres prosaïques et dramatiques. Le but de l'ouvrage justifie ainsi le choix des écrivains étudiés : sont absents ceux chez qui on constate un équilibre qualitatif et quantitatif des deux genres, comme c'est le cas entre autres de Hugo, Giraudoux, Sartre, Genet, Beckett ou de Duras.

Si l'on observe les causes pour lesquelles les auteurs ont été tellement tentés par le théâtre, tandis que les motivations des représentants du siècle précédent étaient diverses et plutôt individuelles, pour le XIX^{e} siècle, ce penchant peut être expliqué, comme l'écrit Philippe Chardin dans son introduction, par un immense prestige du genre qui pouvait toucher un public assez large et ainsi rendre un écrivain à l'époque facilement riche et célèbre. Jean-Louis Backès (Université de Paris-Sorbonne) en donne un exemple dans « La tentation théâtrale de Dostoïevski ».

Dans plusieurs articles dominent ceux des écrivains qui ont écrit des pièces de théâtre moins réussies mais dont les romans sont mis en valeur justement par la théâtralité qui s'y reflète. D'un côté, les écrivains infortunés se plaignent de l'inaptitude de la forme théâtrale à exprimer tout ce que peut le roman, et d'être ainsi limités dans leur créativité, de l'autre, ils restent quand même tentés par cette forme « incomplète et limitée », éprouvant du respect pour son mystère diabolique. Le point le plus faible et aussi la raison de l'échec de leurs pièces de théâtre consistaient surtout en leur incapacité à respecter la différence entre les dialogues théâtral et romanesque, leurs personnages s'exprimant à la façon d'un narrateur de roman. Pierre Laforgue (Université de Franche-Comté, « "Jeter sur la scène un personnage romanesque" : Les avatars de *Vautrin* ») fait cette constatation en examinant la pièce *Vautrin* de Balzac, qui finalement sert à son auteur de réservoir de situations pour ses futurs romans. Yvan Leclerc (Université de Rouen, « L'Éducation théâtrale