

L'AVENTURE CRITIQUE

À l'évidence, ce titre fait écho à celui de Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*¹. Le risque en effet, ce sont des critiques ou des philosophes tels que Barthes ou Foucault qui l'ont pris il y a quarante ans en érigeant la transgression en mode de fonctionnement.

Mise à plat du texte, éviction de l'auteur, rupture avec les doxas, « ces évidences sur lesquelles s'appuient notre savoir, nos consentements, nos pratiques² » constituent le nouveau credo des années 60/70. Se confronter avec une pensée — au fil de la lecture de *Dits et écrits*, volumes qui rassemblent tous les textes de Michel Foucault à l'exception de ses livres —, c'est mesurer la force de subversion inhérente à la parole, c'est voir « les mots qui saignent³ » comme le fait Pierre Klosowski lorsqu'il se livre au « jeu précaire⁴ » de la traduction de l'*Énéide*. Dire et écrire représentent alors pleinement un risque.

En littérature ou en philosophie, on formule des idées, des jugements ou des rêves au risque de se tromper, de s'exclure, de se perdre. Toutefois, le risque encouru par les *herméneutes* de la littérature et autres exégètes semble beaucoup plus mince, pour ne pas dire plus dérisoire que tout autre : il reste verbal même s'il peut de temps à autre avoir une efficacité performative à condition que l'ensemble des lecteurs suive l'avis proféré par ces aventuriers du métadiscours — ce qui n'est pas attesté. De fait, même lorsqu'il s'agit de parier sur des auteurs méconnus ou peu connus, sur des œuvres inachevées, le péril paraît bien léger et plus symbolique que réel.

Toutefois, je prendrai ici le risque de montrer que l'écriture critique — qui est d'abord une lecture — comporte des risques. Dans ce but, je

(1) Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Flammarion, 1985.

(2) Michel Foucault, « Événementialiser », article de 1980, in *Dits et écrits*, Gallimard, NRF, 1994, tome IV, p. 23.

(3) M. Foucault, *id.*, tome I, article de 1964, p. 424.

(4) M. Foucault, *id.*, p. 425.

ferai un bref détour par l'analyse de Michel Picard au sujet de la lecture — activité ludique qui se mue en opération ontologique : le processus de lecture devient en effet « un risque vécu », « une épreuve initiatique¹ » ; il transforme et engage lorsque le livre fait advenir des fantasmes inconnus, insoupçonnés jusque là et des pensées inédites : le lecteur est à proprement parler « lu ». Or, le critique doit reléguer au second plan cette expérience-là au profit d'une activité plus réfléchie, celle du « lectant » qui déjoue les stratagèmes du narrateur et s'efforce d'explorer les enjeux de l'œuvre. Il ressemble à ce lecteur averti et vigilant que Balzac tout au long de *La Comédie humaine* oppose aux gens « pressés » et « voraces » qui veulent « la fleur sans la germination » : le « lectant » aiguise son regard et consigne par écrit le cas échéant ses commentaires de lectures. Le défi consiste à prolonger la fascination tout en se livrant à une synthèse et une réflexion distanciée. La question demeure alors celle posée par Shoshana Felman : « Comment faire sens sans tuer ? »

Le risque — tout relatif, impuni et métaphorique qu'il soit — s'amplifie néanmoins lorsqu'il s'agit d'auteurs vivants dont l'œuvre n'est pas encore consacrée et ne le sera peut-être jamais. Plusieurs questions se posent alors et plusieurs formes de risques se dévoilent.

Comment éviter la « statufication », évoquée par Julien Gracq à propos d'André Breton, — ce procédé qui consiste à faire l'éloge d'un auteur dont l'œuvre est en cours et à l'enfermer dans une école, un genre, une catégorie, quitte à forcer le trait ? Produire un discours sur une œuvre — et qui plus est une œuvre en train de se constituer — comporte toujours le risque de la faire entrer prématurément dans le panthéon des Belles-Lettres, dans un musée imaginaire qui fossilise l'œuvre, qui appose trop hâtivement une étiquette sur des livres encore sujets à des fluctuations, susceptibles de s'inventer dans les détours et les retours, vivant de démentis et de palinodies. Tel est peut-être (souvent ces adverbies de modalisation reviendront sous ma plume, visant à limiter les risques) le cas de Pascal Quignard, déjà perçu par la critique comme un « classique ». Très/trop souvent analysé, commenté, interprété, l'écrivain a préféré interrompre le vertige de la célébrité en fuyant les colloques, les médias, les hommes, retiré dans une « vie secrète » (c'est le titre d'un de ses plus beaux et plus insolites livres), c'est-à-dire une vie séparée, rejoignant un silence qui l'a toujours fasciné — un silence tout bruisant d'œuvres à accomplir.

(1) Michel Picard, *La Littérature et la mort*, PUF, 1995, p. 182.

En somme, écrire sur nos contemporains soulève des questions d'importance, telles que celle insistante de la valeur littéraire, et induit un florilège de risques. Il convient en effet de choisir des écrivains, des œuvres en obéissant à des paramètres complexes et pas toujours fiables : les engouements personnels, les sollicitations extérieures, les réminiscences intertextuelles, le hasard même viennent brouiller des critères plus sérieux voire « scientifiques ». Une œuvre semble aboutie et digne d'intérêt (même s'il lui manque encore des éléments) lorsqu'elle renouvelle les formes, lorsqu'elle stimule le lecteur sur le plan émotionnel et spéculatif, lorsqu'elle infléchit les systèmes axiologiques, lorsqu'elle déclenche la mécanique des souvenirs, lorsqu'elle met à l'épreuve des concepts définis par les disciplines voisines (la philosophie, la psychanalyse), lorsqu'elle résiste au temps et aux effets de mode (quoique le recul soit fortement limité dans les cas que je citerai), lorsqu'elle conserve le pouvoir de dire non. Tenir compte de ces multiples facteurs n'exclut pas l'erreur, puisqu'en définitive les historiens de la littérature défendent l'idée que la postérité demeure le seul juge digne de foi. Comment savoir si l'on ne porte pas au pinacle un auteur éphémère, qui peut apparaître en parfaite adéquation avec un moment de l'histoire mais qui ne résistera pas à l'écoulement du temps ? Comment asseoir son jugement qui se transforme immédiatement en verdict sans se laisser entraîner par une fascination ponctuelle ? Certes les paramètres évoqués ici permettent de circonscrire un espace de réflexion, de limiter les risques mais en aucun cas de les enrayer.

Et pourtant, en dépit des risques d'erreur (commettre une erreur et induire l'autre en erreur) et de figement d'œuvres en cours, je tente l'entreprise qui me semble stimulante et porteuse en orientant le discours dans deux directions. Il s'agit d'une part de considérer le discours critique comme un acte d'engagement dans la mesure où il peut contribuer à faire entrer dans l'histoire littéraire des textes récemment advenus, et d'autre part d'inscrire ce geste dans le sillage d'une littérature qui fait du risque un élément constitutif de son identité.

La lecture et l'écriture : des actes d'engagement ?

Avant de montrer que l'audace peut aller jusqu'à rassembler des écrivains (dont l'œuvre est parfois en cours ou même dans les balbutiements) autour de choix et de pratiques d'écriture, je me permettrai ici un petit insert personnel. Il y a une dizaine d'années j'avais été, comme beaucoup d'autres, fascinée par l'écriture de Pascal Quignard : une langue pure et pourtant chargée d'histoire, une incursion dans une culture plus ou moins méconnue (de la décadence latine), un discours envoûtant sur le silence, une tentative (réussie à mon sens) de métissage des genres. Et je m'efforçai de mettre en mots mon engouement pour

cette œuvre (*Carus, Les Petits Traités, Les Tablettes de buis, Albuscius, La Leçon de musique*). Je ne fus pas entendue, dans le cadre universitaire qui était le mien. J'avais pris un risque et j'avais échoué, dans une certaine mesure. Quelques années plus tard, l'œuvre de Pascal Quignard s'étoffait et les discours critiques affluèrent, l'encensant mieux que je ne l'aurais fait.

Parallèlement, les romans de Richard Millet qui commençaient de poindre dans le paysage littéraire, me semblaient dignes d'intérêt (l'auteur fut un « disciple » de Pascal Quignard). *L'Angélu*, *La Chambre d'ivoire* ainsi que *Cœur blanc* ouvraient largement le champ des investigations. J'écrivis donc quelques articles sur ces textes et le romancier continuait d'écrire, soulevant tantôt l'intérêt, tantôt l'indifférence, tantôt le rejet. Aujourd'hui, il publie un nouveau roman, *La Voix d'alto*, qui me semble abouti — dense et exigeant : il commence à être reconnu, entendu, sans jouir toutefois de la réputation qu'il mérite.

Mais qui suis-je pour juger de cela, pour tenir des propos à visée axiologique ? Une voix seulement qui cautionne des textes réunissant les critères évoqués plus haut, qui prend le risque de se faire entendre. Or, la littérature française des vingt-cinq dernières années rencontre d'innombrables échos, et l'heure est peut-être venue de prendre un nouveau risque — celui d'esquisser une cartographie du roman contemporain.

L'engagement peut donc aller jusqu'à la formulation d'esquisses typologiques.

1980 en effet marque un tournant de la littérature française : cela est communément admis. Le retour du sujet, l'avènement du « tout fiction » et le refus des refus antérieurs en sont les traits essentiels. Le plus souvent, les romanciers renouent avec la scène romanesque (intrigues, personnages), les discours sur le sujet et du sujet, les romans au long souffle qui s'écrivent dans un « affolement de l'imaginaire ». Comment déceler dans ce mouvement général des micro-structures, comment établir des typologies efficaces qui ne soient pas arbitraires, afin de rendre le paysage contemporain moins opaque, afin de frayer un chemin au lecteur dans le dédale des publications ? Il s'avère désormais impossible, comme ce fut le cas pour les romanciers des années 50/60 de déterminer une « communauté des refus » : ce serait prendre un risque inutile qui déboucherait sur une impasse. En effet, au moment où la fluctuation et l'indécidabilité des récits s'érigent en principes poétiques, les taxinomies apparaissent plus que jamais obsolètes. De surcroît, les écrivains ont sans doute accepté de rompre avec les dérives du formalisme et de se confronter aux histoires dans une « émeute de

sens », mais ils résistent lorsqu'il s'agit d'appartenance à une « école ». Et pourtant, des tendances liées à des tentations et des aspirations se dessinent dans la littérature d'aujourd'hui : elles prennent plutôt la forme du retour que de la rupture. En premier lieu, il convient d'éviter « les mots qui fâchent », les concepts vides et caducs qui fossilisent comme celui d'école : ni chef de file, ni manifeste, ni regroupement sur une photo de famille. Chacun vise la singularité. Néanmoins les critiques et les romanciers eux-mêmes dans certains cas n'hésitent pas à afficher des filiations effectives ou inventées, des affinités possibles — écartant certes les termes de modèle et d'influence mais prenant résolument le risque d'infléchir, malencontreusement peut-être, le cours de l'histoire.

Ainsi m'y risquerais-je à mon tour en observant quelques lignes de force qui marquent des clivages plus ou moins nets dans le paysage contemporain. J'en suggère quatre.

1 — *Le jeu avec le romanesque/du romanesque* chez Jean Echenoz, Christian Gailly, Christian Oster, Éric Laurent. (Citer des noms présente aussi des risques dans la mesure où il s'agit d'un choix nécessairement lacunaire que l'on espère pourtant représentatif.)

Le romanesque, autrement dit les intrigues construites, les personnages dotés d'une sensibilité, la référence au monde, resurgit dans les romans de l'extrême modernité, presque lavés de tout soupçon. Il ne s'agit pas toutefois d'un retour à l'identique ni d'une régression mais d'une réhabilitation du sujet et de la vie sous toutes leurs formes dans la fiction narrative, après des années d'aridité et de rigidité conceptuelles (ou du moins perçues comme telles par les écrivains des années 80/90). Les affects reviennent en force dans le roman, même si le pathos est toujours soigneusement écarté par des effets variés de distanciation ironique. Dans le dernier roman de Christian Oster, *Une femme de ménage*¹, se retrouvent ainsi des constantes du roman dans un espace neuf. S'il y a distanciation des effets, la neutralité et le minimalisme d'antan (c'est-à-dire des décennies précédentes) semblent bel et bien récusés. En effet, le romancier introduit ici une histoire dont on perçoit la trame et l'évolution, un discours « modalisé », des personnages soumis à une investigation psychologique — certes lacunaire et fragmentaire — mais efficace dans l'économie de la narration. Nous sommes bien dans le refus des discours iconoclastes, la résurgence du romanesque : sans renier les choix axiologiques communs aux auteurs publiés chez Minuit, l'écrivain peut ranimer les cendres du romanesque. Or, en le ravivant, il le transforme. C'est à ce titre que le risque constitutif, semble-t-il, d'une logique de la rupture subsiste paradoxalement

(1) Christian Oster, *Une femme de ménage*, Minuit, 2001.

dans ce « schéma du retour » selon lequel des nuances et des décalages produisent du neuf, représentant en cela un danger de déstabilisation. Ainsi l'impassibilité du romancier s'est-elle déplacée du côté de l'apparent (et intermittent) détachement des personnages et le dénouement semble marquer le point limite où le romancier peut s'affranchir de la neutralité sans reproduire à l'identique les formes convenues de la narration : tous les acteurs du « drame » se retrouvent en un lieu excentré selon la loi des coïncidences romanesques (l'ironie vient d'ailleurs souligner le phénomène et permet de dire sans dire) : « Elle [Constance, l'ex-femme du narrateur] ne m'a pas dit qu'elle te connaissait, ai-je constaté. Elle ne m'a jamais dit qu'elle ne te l'avait jamais dit, a dit Ralph¹. » Les effets décalés et distanciés marquent seuls la différence : ils suffisent pour « faire école » et favoriser les regroupements — abusifs peut-être — proposés ici.

Il serait aisé de montrer comment Éric Laurent avec *Dehors* joue lui aussi de la double énonciation que permet l'ironie en conférant à l'errance de son personnage la légèreté d'une promenade sans contraintes et la gravité d'une quête ontologique. De plus, le dénouement — véritable *happy end* — se moque là encore expressément du genre tout en l'utilisant et y accordant foi, dans une certaine mesure. Mais ce roman soulève aussi la question paradoxale de l'expression de l'intimité par les ressources de « l'extimité », ce qui est d'ailleurs un autre topos de la littérature contemporaine.

2 — *Le souci de soi, l'autofiction en question* : Annie Ernaux, Emmanuel Adely, Frédéric-Yves Jeannet, Pierre Bergounioux...

L'écriture de soi semble désormais constitutive d'une identité romanesque ; elle contamine toutes les formes textuelles et sa redéfinition, à la lumière de la philosophie antique, par Michel Foucault (dans *Dits et écrits*, IV), lui confère son assise théorique. Il n'est plus question de plonger au fond de soi pour trouver un moi caché, mais plutôt de partir à la conquête d'un « quasi-sujet » qu'il convient de gouverner et de maîtriser : « Dans toute la philosophie antique, le souci de soi a été considéré à la fois comme un devoir et comme une technique. [...] S'occuper de soi n'est donc pas une simple préparation momentanée à la vie ; c'est une forme de vie². » Le sujet n'est pas donné d'emblée, il se constitue au fil d'événements et de méditations. Produit d'une histoire, il requiert du romancier la patience de l'observateur. Le sujet, déchiré et indécis, se révèle, partiellement du moins, par le biais de « l'expérience du dehors » — cet espace vide qui se déploie à

(1) C. Oster, *op. cit.*, p. 194.

(2) M. Foucault, « L'herméneutique du sujet » (1982), *op. cit.*, tome IV, pp. 355-356.

l'extérieur du sujet, l'intime se conjuguant plus volontiers sur le mode de « l'extime ». À ce titre, les deux récits que publie Annie Ernaux sous les titres respectifs de *La Vie extérieure* et *L'Événement* montrent paradoxalement que les bribes de conversations attribuées aux passagers du RER et aux passants de la banlieue parisienne disent quelque chose de soi plus sûrement que ne le ferait une exploration minutieuse de l'intériorité. La romancière conclut *Journal du dehors* (qui précède *La Vie extérieure*¹ et se situe dans le même esprit) par ces mots : « Sans doute suis-je moi-même dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres². » Or, parallèlement, le texte de *L'Événement*³, qui relate un épisode intime de la vie de la narratrice — l'avortement clandestin qu'elle a subi dans les années cinquante — devient un « événement » collectif passible de polémiques et d'engagements idéologiques.

D'autre part, l'herméneutique du sujet qui caractérise une constellation d'écrivains contemporains s'effectue dans un genre mixte qui mêle la fiction et l'autobiographie ou la biographie. Plusieurs auteurs se reconnaissent ainsi dans l'autre : Pascal Quignard dans *Albucius* (personnage éponyme) ou plus encore chez Marin Marais dans *La Leçon de musique*. Ce sont de véritables filiations symboliques qui s'établissent avec Rimbaud ou Balzac pour Pierre Michon. Des « vies minuscules » égrènent ainsi les étapes de son parcours pour décliner les signes épars d'un moi polyphonique. Il arrive aussi que la question du sujet se pose explicitement à travers la recherche de filiations généalogiques et donc effectives (bien que le fictif vienne subtilement entrecroiser ses fils avec le référent) : Emmanuel Adely enquête sur l'existence de sa mère dans *Jeanne, Jeanne, Jeanne* ; Frédéric-Yves Jeannet effectue un retour douloureux sur ses relations passées avec « cette valeur polyvalente que je nomme Jocaste⁴ », dans un déploiement de temps et de lieux hétéroclites. Pierre Bergounioux remonte quant à lui le temps dans des récits autofictionnels. D'autres moins connus comme Gisèle Fournier, dans le roman justement nommé *Les Non-dits*, retrace son enfance, mais arrêtons là l'énumération car le risque de citer des textes destinés à disparaître promptement dépasserait la mesure. En revanche, le risque s'avère apparemment minime lorsqu'il s'agit d'évoquer les romanciers qui se réclament de la « Nouvelle fiction ».

3 — *La Nouvelle Fiction* : Marc Petit, Jean-Luc Moreau, Frédéric Tristan, Francis Berthelot...

(1) Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, Gallimard, 2000.

(2) A. Ernaux, *Journal du dehors*, Gallimard, Folio, 1993, p. 107.

(3) A. Ernaux, *L'Événement*, Gallimard, 2000.

(4) Frédéric-Yves Jeannet, *Charité*, Flammarion, 2000, p. 160.

« Dans mes romans, le seul engagement que je revendique est celui de l'art. Là, je témoigne à un niveau à la fois plus intime et plus universel, en ce tête-à-tête entre le lecteur et le livre, rencontre où je me garde bien d'apparaître autrement que sous le masque de l'auteur, c'est-à-dire de personne » écrit J.-L. Moreau dans les entretiens qu'il accorde à F. Tristan¹. L'auteur revendique le règne du « tout fiction » où subsiste toutefois quelque chose de l'intime qui permet à l'écriture de jouer sa fonction d'exorcisme. Émergent alors des obsessions et des tentatives perçues précédemment et qui remettent donc en cause le dispositif cartographique risqué ici. Surgissent également des interférences avec les romans qui se jouent des modalités du romanesque pour défier le roman et le réinventer. C'est au nom d'une réhabilitation du roman antérieur et notamment de Balzac et de son œuvre que les tenants de la Nouvelle Fiction établissent leur credo esthétique, fondé sur la toute-puissance de l'imagination. F. Tristan et M. Petit émaillent leurs réflexions critiques de références à *La Comédie humaine*, sans aucune réserve, malgré les soupçons et les doutes qui pesèrent longtemps sur le roman du XIX^e siècle.

Ainsi, les frontières deviennent poreuses et les classifications superflues. Mais l'aventure critique a ses lois et ses exigences : le risque engendre parfois (souvent ?) l'erreur, mais celle-ci peut s'avérer stimulante, et de nouveaux risques sont à naître.

Au moment où nous croyions saisir un groupe constitué ou presque, il se fond dans les multiples manifestations précédemment décrites. Il est temps, semble-t-il, de prendre un autre engagement en montrant un chemin qui, en croisant d'autres peut-être, s'ouvre dans le roman contemporain.

4 — *La relation au silence* : Louis-René des Forêts, Pascal Quignard, Richard Millet.

Si la tentation pour l'écriture ruiforme est maintenant largement résorbée, il semble que le silence entre dans le discours, non pour le miner mais pour servir de contrepoint à une parole peu économe d'elle-même, lui conférant sa plénitude. Le silence ne vient plus souligner l'imposture de l'écriture mais se fondre dans des récits longs et denses. Ainsi, le dernier roman de Richard Millet, *La Voix d'alto*, entreprend-il de restituer les voix inouïes de l'instrument, les soupirs et les pauses — comme le fit Pascal Quignard, notamment dans *La Leçon de musique*. Il salue d'autre part l'œuvre de Samuel du Bois (alias Louis-René des Forêts déjà évoqué dans *L'Angélu*) dont « les ironiques approches du

(1) Frédéric Tristan, *Le Retournement du gant. Entretiens avec Jean-Luc Moreau*, Fayard, 2000, p. 141.

silence [...] avaient constitué la première manière¹ ». L'ironie se déploie plus avant dans la mesure où l'écrivain a parfois été surpris de voir la critique prendre le risque de distinguer dans sa propre production romanesque deux « manières », la trilogie corrézienne faisant le départ entre les textes adonnés au silence et les autres, ancrés dans le monde de la terre². Or, une profonde continuité unit l'œuvre d'hier et celle d'aujourd'hui, autour de la relation au silence précisément et de l'imposture de l'écriture. Ces motifs sont désormais tissés dans la toile du récit, admis au rang de sujets littéraires possibles (le silence n'a de sens d'ailleurs que parce qu'il est rompu, vaincu et qu'il permet de repousser les limites du langage) et englobés dans une recherche pathétique de l'origine, de la mort. (Je prends le risque de cette lecture-là.) Quant à *La Voix d'alto*, « livre-delta » — comme aime à le nommer son auteur —, il risque d'ouvrir sur « une troisième manière » — comme le souligne encore, ironiquement cette fois, Richard Millet. Non, à l'évidence, il n'y a pas de rupture dans ce roman-là pas plus que dans les précédents puisque ce livre reprend symphoniquement tous les leit-motifs antérieurs pour les conduire vers une voix métissée de plusieurs, intermittente mais insistante, qui n'est autre que la prose même de l'œuvre, ample et visionnaire maintenant, aiguë et laconique autrefois.

Ces textes ainsi que ceux de Pascal Quignard peuvent se lire (je ne prends pas le risque de dire « doivent » se lire) dans la relation qu'ils instaurent avec le silence et l'impossibilité même de dire, dans leur façon singulière et proche à la fois de s'inscrire dans le refus du refus de parole. Richard Millet se situe dans cette mouvance-là. Quant à Louis-René des Forêts, c'est lui qui a ouvert la voie, avec *Le Bavard* (1947) et *La Chambre des enfants* (1960) commentés magistralement par Maurice Blanchot, d'une écriture de la perte, du doute, du vide qui avance dans le défaut d'elle-même³.

C'est donc autour de questions ontologiques que se retrouvent des familles d'écrivains dont la liste n'est ici qu'esquissée. Les seules écoles possibles dans la littérature de l'extrême modernité sont peut-être celles qui s'inscrivent dans une évolution du discours et de la pensée critiques — retenant quelques concepts forts, se situant entre reconnaissance et rejet par rapport à la tradition. Si le lecteur entrevoit des mouvements

(1) Richard Millet, *La Voix d'alto*, Gallimard, 2001, p. 187.

(2) R. Millet, *La Gloire des Pythre*, POL, 1995 ; *L'Amour des trois sœurs Piale*, POL, 1997 ; *Lauve le pur*, POL, 2000. Pour une analyse plus approfondie de cette œuvre et de ces sujets, voir mon article intitulé « La Voix de la terre. *La Voix d'alto* — Richard Millet », in *L'Esprit créateur*, Clermont-Ferrand, 2002.

(3) On se permettra de renvoyer le lecteur à trois de nos articles : « La Voix des personnages dans *Le Bavard* » et « Une mémoire démentielle », in *Études romanesques* n° 6, 1997, et « Questions de voix » dans *Roman 20/50*, 1997.

convergençs entre les écrivains contemporains, c'est en admettant l'idée que la fluctuation entre paradoxalement dans la définition de ce que l'on ne peut décidément pas appeler «  cole », même lorsque l'on a un goût prononcé pour le risque.

Ainsi, les romans contemporains qui retiennent notre attention sont ceux qui obéissent peu ou prou aux critères énoncés en commençant, et notamment ceux qui donnent à réfléchir en se faisant l'écho des pensées critiques et philosophiques qui leur sont contemporaines ou qui les ont précédés dans cette voie. Or il se trouve que nombre de récits d'aujourd'hui se situent, parfois à leur insu, dans le sillage de cheminements théoriques comme ceux de Michel Foucault et de Maurice Blanchot, penseurs audacieux et penseurs du risque en littérature.

La chaîne du risque

Le risque en soi est source de fascination et de réflexion. En cela, la littérature contemporaine semble hériter du legs foucauldien. Elle se situe dans son champ épistémique, à la fois dans le regard porté sur le sujet et dans la légitimation de la transgression : le risque pris autrefois instaure aujourd'hui une dynamique dans le discours critique et il est sans doute consubstantiel à toute recherche en sciences humaines où l'incertitude l'emporte sur les certitudes.

La littérature mise sur le risque plutôt que sur le savoir et elle se nourrit de dénégations et de révolutions symboliques. Judith Revel, dans un article consacré à Michel Foucault figurant dans un ouvrage intitulé *Au risque de Foucault*,  crit : « Le sérieux de l'entreprise foucauldienne, c'est précisément son souci permanent de l' v nement, sa volonté de définir le risque de la pensée par un risque de soi dans la pens e¹. » Le monde et l'être empruntent des voies incertaines pour se dire, celles qui nous conduisent aux limites du langage et que des écrivains comme Marguerite Duras et Pascal Quignard,   des titres divers, s'efforcent d'atteindre. Dans ce cas, le romanesque va de pair avec une construction de l'identité : le sujet fracturé dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* notamment se retrouve par instants, par fragments, au fil des dialogues, pour se perdre à nouveau dans une quête infiniment recommencée. Le risque est permanent dans ce récit, et la folie du personnage, perceptible dans son indifférence prolongée à tout ce qui ne fait pas écho au choc antérieur, tend à contaminer le lecteur, le temps de la lecture : « Elle se croit coulée dans une identité de nature

(1) Judith Revel, « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » in *Au risque de Foucault*, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 17.

indécise¹ » et l'abandon qui provoque sa folie, ses absences ne fait peut-être que répéter ce doute ontologique. Le texte fascine, envoûte, égare sans produire d'autre sens que celui de son impossible détermination. Le risque est ici dans la transgression des modes narratifs usuels, mais aussi dans l'exploration de l'inconscient, dans la recherche incessante d'un langage autre (dont la syntaxe meurtrie mime la douleur de la perte), dans la menace de mort qui accompagne souterrainement l'histoire (le biographique croisant d'ailleurs souvent le fictionnel). C'est le risque qui est alors pourvoyeur du seul sens possible — fait de soubresauts et de mouvements répétés pour ajuster la sensation et le mot. Judith Revel en souligne le fonctionnement et l'enjeu dans le discours foucauldien, en analysant ce ressort étrange qui meut l'être humain et que Duras restitue dans l'histoire de Lol :

S'il faut faire de notre vie une œuvre d'art, s'il nous faut parler au nom d'une esthétique de l'existence, c'est avant tout parce que nous assumons ce risque : celui qui pousse le philosophe à toujours reconstituer l'endroit mouvant d'où il parle [...] à trouver dans ce mouvement de relance sans fin de ses propres déterminations historiques, sociales et épistémiques la possibilité d'une nouvelle production d'expérience².

Le risque inhérent à tout questionnement ontologique et eschatologique peut aussi prendre la forme d'affirmations comme dans l'œuvre de Pascal Quignard et en particulier dans *Vie secrète*, même si le doute traverse et informe l'écriture. Dans ce texte aussi, le risque — pris et accepté — est constitutif de l'identité de l'écrivain, de son écriture. La phrase reprise en quatrième de couverture l'atteste : « La vie de chacun d'entre nous n'est pas une tentative d'aimer. Elle est l'unique essai. » Lorsque l'écrivain se soumet aux exigences de la littérature, il incarne le risque à plus d'un titre : s'il choisit de livrer des pans de sa biographie, il prend le risque de ne plus vivre que dans les mots qu'il a écrits. Ainsi l'épisode du « piano silencieux » et de la relation du narrateur avec la musicienne Némie dans *Vie secrète* vide en quelque sorte l'écrivain de sa substance, le met en danger de vacuité. Tout alors devient menace : « J'écris le plaisir dangereux des retrouvailles³. » L'écriture des « retrouvailles » n'est que distance : elle risque d'éteindre l'instant vécu pour advenir. Et pourtant ce risque de fissure, de fracture, de mise à mort dont ne se déprend pas l'acte d'écrire est inévitable puisqu'il est la matière même de l'œuvre. Balzac le savait, lui qui — à l'instar de Louis Lambert — consumait ses jours dans l'œuvre à écrire, dispensant le précieux « fluide vital » qui constituait à ses yeux aussi

(1) M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964 ; rééd. coll. Folio, p. 41.

(2) J. Revel, *op. cit.*, p. 18.

(3) P. Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, 1998, p. 159.

bien la pensée et la volonté que le sentiment. Prenant le risque de ne pas vivre pour donner forme et vie à la statue qu'il modelait, comme le pathétique Sarrasine, il a mis en scène sa propre mort, croyant la conjurer à travers le destin de ses personnages. L'écriture est toujours jeu avec la mort ou jeu contre la mort : Proust semble la différer puisqu'il mène à bien le cycle de la *Recherche* dans le temps qui lui reste à vivre, acculé par l'échéance certaine et prochaine. L'enjeu biographique vient ici nourrir des textes qui prennent la forme d'œuvres-limites : il faudrait citer Georges Bataille qui a fait l'expérience de « l'impossible » — de la négativité, de l'excès et de la fêlure dans des écrits comme *L'Expérience intérieure* et *La Part maudite*. On sait aussi comment Michel Leiris a inauguré en 1939 avec *L'Âge d'homme* une lignée de textes extrêmes, donnant à lire des fantasmes sexuels et de mort personnels. Dans l'Avant-propos célèbre, intitulé « De la littérature considérée comme une tauromachie », l'écrivain cherche à « conférer une réalité humaine à son œuvre », afin d'éviter de se cantonner dans les « grâces vaines des ballerines¹ ». Il mise, pour ce faire, sur le risque et l'engagement communs à l'écriture et au combat à mort du torero : « Ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste "esthétique", anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent [...] de ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau². » L'écrivain-biographe décide de « mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, [de] confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte³ ». Or, la guerre et ses atrocités séparent l'écriture de *L'Âge d'homme* et ladite préface, faisant pâlir l'aveu le plus sordide. Ainsi l'authenticité la plus complète n'est-elle pas exempte de duplicité et l'engagement reste limité puisque le risque n'est pas mortel. « Faire un livre qui soit un acte⁴. » Et, plus loin : prendre « un risque, comme si ce risque était la condition nécessaire pour que je m'y réalise tout entier⁵ ». Tel est l'enjeu de *L'Âge d'homme* ; telle est aussi sa limite, car le livre, s'il est un acte ou un drame, reste livre et donc probablement moins lourd de conséquences qu'un acte. De surcroît, il y a dans ce texte une véritable mise en scène de l'intériorité à travers le prisme de quelques figures mythiques. Le risque est ainsi atténué ou du moins déplacé par l'instauration de relais ; il accompagne pourtant la confession, obsède le narrateur — demeurant à l'orée et à l'horizon de l'œuvre.

(1) Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Gallimard, 1946, p. 10.

(2) *Id.*, p. 10.

(3) *Id.*, p. 11.

(4) *Id.*, p. 15.

(5) *Id.*, p. 24.

Il semble que les écrivains de l'extrême modernité s'engouffrent dans la brèche ouverte par Michel Leiris et Georges Bataille, qu'ils n'ont cessé d'exhiber les fantasmes les plus secrets et les moins avouables. Mais ce n'est sans doute pas dans cette logique de la surenchère que se prennent les plus grands risques, puisque la transgression d'hier est devenue l'admis d'aujourd'hui. Désormais, le risque se loge moins dans la révélation de l'intime que dans le décalage infime qui surprend le lecteur, dans l'assemblage inédit de mots, dans l'apprivoisement du silence et de la mort : « Écrire, c'est ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit¹. »

Pour toute une génération d'écrivains, de Bataille à Quignard en passant par Blanchot et Duras, écrire c'est faire l'expérience du vide sans espoir d'au-delà, c'est se perdre absolument. La littérature ne représente plus une chance de salut, mais le prolongement d'une fissure ontologique. Et, pourtant, ne pas écrire est impossible. Ainsi M. Duras semble-t-elle incarner cette nécessité fatale, qui se perpétue chez Annie Ernaux, Régine Detambel, Marie Depussé et Christine Angot — à des titres divers. La seule solution de cette aporie réside dans l'écriture de l'impossibilité, l'expérience de l'évidement, la production de récits exsangues qui se situent au bord d'eux-mêmes.

Je ne peux rien écrire.

Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt².

Et encore : « Écrire, c'était la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée³. » Comme une peau. Le risque est là tout entier — dans cette pureté douloureuse de l'acte. Le commentaire critique s'efforce d'accompagner ce geste pathétique d'une beauté extrême. Et c'est là son engagement, son défi, son risque..., sa seule légitimité aussi sans doute.

Les écrivains contemporains sont les héritiers de ces discours ruineux qui mettent à nu la menace de la mort. Les lire, c'est accepter de les perdre, de se perdre. À leur insu le plus souvent, bien des romanciers contemporains (il faudrait évoquer les textes d'Hervé Guibert qui sont en osmose avec ceux de M. Foucault) « [travaillent] avec Foucault, c'est-à-dire au-delà de lui, dans notre propre actualité — au risque de Foucault, dans la trace ouverte que nous avons à creuser encore, en un

(1) Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p. 34.

(2) *Id.*, p. 86.

(3) *Id.*, p. 18.

souci qui n'est plus le sien mais qui est encore le nôtre¹ ». Le risque pris par les écrivains contamine le discours critique qui à son tour produit des propos audacieux susceptibles de relancer des œuvres et de créer du sens.

Une question demeure toutefois : y a-t-il une littérature qui échappe à la logique du risque ? Autrement dit, peut-on opposer des œuvres qui postulent le risque comme moteur de création et d'autres qui misent davantage sur les certitudes nées du savoir ? À première vue, on serait tenté de distinguer un roman commercial qui vise un lectorat élargi et ne prend guère de risques ou, dans une autre perspective, au XIX^e siècle, un roman réaliste et naturaliste ainsi que tout écrit imprégné de positivisme qui s'appuient sur un savoir extérieur, excluant ainsi les dangers de l'approximation, — et d'autre part une littérature exigeante qui repose sur les dénégations et les transgressions, cherchant sans cesse à repousser les limites du dicible². Mais quelle que soit la pertinence du clivage pour des œuvres isolées, il reste aléatoire puisque les œuvres les plus lisses et les mieux ancrées sur des principes esthétiques clairement stipulés sont imprégnées de doutes et ne cessent de jouer avec leurs propres défaillances. Ainsi le roman balzacien en donne-t-il la preuve. Tout en privilégiant la fonction mathésique du discours romanesque, il ne cesse de renouveler nos interrogations et d'instaurer le risque en mode de fonctionnement. Le modèle balzacien est en effet beaucoup moins normatif que l'on a cru pouvoir le penser, et les assauts conjugués du romantisme fantastique et d'un certain mysticisme ont bousculé les préceptes liminaires (de fidélité au réel) réitérés dans les discours préfaciels et programmatiques. L'édifice de *La Comédie humaine* et plus généralement du roman se fissure sous l'effet des lacunes, des revirements et des contradictions : c'est là sa force. À l'évidence, le risque est au centre de la création littéraire et choisir le risque comme angle de vue critique est sans doute paradoxalement le plus sûr moyen d'entrer en littérature.

Même si les œuvres ici retenues ne sont pas toutes dotées d'une valeur incontestable, elles participent d'une réflexion sur la pensée, la société, elles ouvrent le champ des investigations, elles nourrissent dans les cas choisis une définition du romanesque et marchent à l'amble avec les philosophes du temps.

(1) J. Revel, *op. cit.*, p. 18.

(2) Je me permets de renvoyer sur ce point aux études réunies (avec Karl Cogard) sous le titre *Limites du langage : indicible ou silence* (L'Harmattan, 2002).

Mais, dans ces conditions, le risque serait donc finalement minime puisque l'erreur peut s'avérer féconde et représenter elle aussi un fait social et littéraire. Pourquoi dès lors ne pas convoquer les romans de Régis Jauffret ou ceux de Michel Houellebecq ? Sans doute ne répondent-ils pas aux critères définis en commençant, mais ils constituent de toute évidence un symptôme. Témoignant de la dérive d'une société, ils prennent à leur manière le risque d'être rejetés au titre de « mauvaise conscience de leur temps » ou de ne pas dépasser les limites d'une époque. De fait, dans les textes de Régis Jauffret notamment, se lisent — à cru — la décrépitude de l'humain, son absence à lui-même et au monde confinant parfois à la folie et rejoignant en cela les œuvres extrêmes convoquées ici. Une écriture délétère et sporadiquement inventive vient en outre soutenir le propos et le projet. Mêlant une forme d'hyper-réalisme à une rhétorique fantastico-onirique, R. Jauffret restitue dans *Clémence Picot* (1999), *Fragments de la vie des gens* (2000) et *Promenade* (2001), les actions et les exactions de personnages étranges. Éternels passants, ils se perdent dans les méandres de leur infamie. Ainsi en est-il de cette femme qui, dans *Promenade*, cultive moins la cruauté que la vacuité (contrairement aux personnages des romans antérieurs) et qui erre dans une ville sans autre but que de « s'oublier comme un souvenir désastreux¹ ». L'histoire n'a pas de sens en dehors de ce délitement à l'infini : elle ne prend corps que dans la pugnacité du personnage à s'enfoncer plus avant dans l'horreur et la déchéance, du narrateur à clore toutes les issues en insérant des vies possibles et minuscules — rapportées au conditionnel. Chaque échappée — fiction dans la fiction — se termine dans les larmes ou la mort. « Elle pleurerait, elle se dirait les larmes traversent la peau comme de l'acide et demain je serai défigurée². » Un destin en vaut un autre et tout acte (y compris sexuel) est réduit à néant dans une mise à plat terrifiante qui provoque aussi paradoxalement le rire. L'auteur, dans les échanges que j'ai pu avoir avec lui, était d'ailleurs à l'affût de telles réactions. Ne comprenant pas que l'on trouvât son œuvre bien sombre, il déplorait la cécité de ses contemporains (je fus provisoirement écartée de ce paradigme et ne courus pas cette fois le risque de l'interprétation erronée ou de la surdétermination des textes). Le risque en effet, pour le lecteur, c'est de prendre un tel récit à la lettre au lieu d'y voir un jeu dérisoire qui tend une fois de plus à montrer l'inanité de la vie humaine.

Le risque, c'est aussi la glorification de romans qui ne le méritent pas, d'écrivains qui ne sont pas encore confirmés. Reste l'engagement

(1) Régis Jauffret, *Promenade*, Verticales, 2001, p. 20.

(2) *Id.*, p. 204.

dans une œuvre elle-même engagée dans un cheminement ontologique : et dans ce cas, quel que soit le risque, l'engagement ne doit pas avoir de limites, tant il est vrai que le risque, pour l'auteur, le seul « risque mortel », ce n'est pas la méprise du lecteur ni même son mépris mais l'indifférence qui le condamnerait à l'oubli.

Aline Mura-Brunel