

*Notes sur l'état de la littérature et  
de la critique françaises  
contemporaines – à propos de  
deux voies de la création littéraire  
aujourd'hui<sup>1</sup>*

---

Jean **BESSIÈRE**

Université Sorbonne-Nouvelle  
Paris III. Paris, France.

<sup>1</sup> | Il faut comprendre depuis  
le début des années 1980.



On propose ici une mise en perspective de la littérature et de la critique françaises contemporaines. Cette mise en perspective repose sur deux constats: d'une part, le constat de l'attachement des écrivains et des critiques français à une certaine idée de l'avant-garde, héritée des années 1920-1930, reprise dans les années 1960-1970, et, aujourd'hui essentiellement captive d'une tradition du nouveau, ou, en d'autres termes, d'une répétition de l'avant-garde en une manière conventionnelle; d'autre part, le constat que toute une part de la littérature et de la critique entreprend cependant d'échapper à ce conformisme de l'avant-garde et tente de donner des œuvres qui vont contre les hypothèses qui commandent la création issue de cette tradition de l'avant-garde.

Cette mise en perspective procédera en trois temps: 1. un état des lieux, présenté de manière systématique et suivant la pensée de la littérature qu'impliquent les deux constats qui viennent d'être cités; 2. une caractérisation de la littérature suivant cet état des lieux et ces constats, conclue par une définition de la situation de la littérature française contemporaine au regard des grandes orientations créatrices et critiques internationale — postmoderne et post-colonialisme (deux termes, faut-il remarquer, qui n'ont pas connu une grande fortune dans la critique littéraire française contemporaine)<sup>2</sup>.

---

2 | Les éléments de cette contribution reprennent et précisent des arguments que nous avons développés dans les ouvrages suivant: BESSIÈRE, Jean. *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*. Bruxelles: Labor, 2006; *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: PUF, 2010; *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine*. Paris: Editions Champion, à paraître en 2014.

On propose, au total, une image de la littérature française contemporaine; cette image entend répondre aux questions que pose le contemporain — ce qui est une manière de restituer une pleine fonction à la littérature. Cette fonction se dit simplement: la littérature, quel que soit son genre, dessine des origines dans le présent, figure les possibles et par là justifie le réel, construit et assemble les jeux de dissensus. La littérature a ainsi une propriété situationnelle; celle-ci n'implique pas la fidélité à la tradition du nouveau, ni le rappel de la grande littérature. Cette fonction de la littérature peut être assumée par les écrivains, peut ne pas l'être. Cela constitue la grande division de la littérature française contemporaine ; cette division permet de répondre aux constats qui viennent d'être notés et d'expliquer la place spécifique de la littérature française contemporaine au sein des littératures du monde, aujourd'hui.

**État des lieux en quatre constats, dont sont indissociables les questions qu'ils appellent.**

Au-delà du détail des débats critiques et de l'innombrable des œuvres publiées (ainsi, en moyenne, plus six cents romans, écrits en français ou traduits sont publiés chaque automne ; ainsi ce qu'on nomme la rentrée littéraire et qui coïncide avec la rentrée des classes, est-elle l'occasion d'entrer dans une multiplicité de considérations critiques, qui se partagent suivant les notations qui vont suivre), quatre types de constats prévalent.

*Premier constat:* Il n'est de création littéraire certaine et de critique littéraire possible que selon une identification de leur objet. Or cet objet est devenu incertain, pour une double raison. Raison qui tient au nominalisme esthétique dominant dans les arts et qui a contaminé les poétiques et les pratiques littéraires. Raison qui tient encore aux thèses critiques issues des formalismes des années 1960. Ces thèses, tout autant, caractérisent l'objet littéraire et défont sa caractérisation — en identifiant la littérature à du langage, essentiellement. Cette incertitude a une double conséquence, contradictoire, faut-il préciser. D'une part, elle renforce l'idée de littérature, à travers la référence à l'intertextualité — la littérature est parente de tous les discours, mais, dans cette parenté, elle est comme leur autorité. D'autre part, elle permet un élargissement du champ littéraire et une dé-hiérarchisation des œuvres — ainsi ce qu'on appelait naguère la littérature de masse est-il aujourd'hui tenu pour appartenir tout simplement à la littérature (policier, science fiction, fantastique), et les littératures francophones apparaissent-elles comme une partie des débats littéraires parce qu'elles échappent en grande partie aux déterminations critiques et idéologiques de la pensée de la littérature propre à la France et à l'incertitude, indiquée à l'instant. Des écrivains ont explicitement joué sur cette incertitude de la notion de littérature: ainsi, Jacques Roubaud, dans *Autobiographie, chapitre dix, poèmes avec des moments de repos en prose*<sup>3</sup>, présente le même texte sous trois formes typographiques différentes, qui correspondent à divers degrés d'identification de ce texte comme littéraire. D'autres écrivains placent la littérature du côté du document, fût-il fait une place claire à l'imagination ; il en est ainsi des romans de Michel

3 | Paris: Gallimard, 1977.

Houellebecq. D'une manière générale, cette incertitude permet une certaine liberté dans le choix de la caractérisation de la littérature — on aura ainsi les écrivains et critiques qui ne cessent de rappeler la littérature passée, d'une part, et, d'autre part, ceux qui s'attachent à la tradition de l'avant-garde, déjà indiquée. Il y a enfin les écrivains — on en compte, parmi eux, d'illustres, comme le montre le cas de Michel Butor — qui font de la littérature un simple exercice d'écriture de circonstance. La littérature est alors identifiée à celui qui se dit écrivain, et par là même à tout ce qui arrive, à tout l'ordinaire<sup>4</sup>.

*Deuxième constat.* Le statut de la littérature s'est considérablement déplacé depuis une trentaine d'années — pour des raisons sociologiques et culturelles (diminution relative du nombre des grands lecteurs, moindre place dans le budget des dépenses culturelles du livre) et à cause de la concurrence de tous les moyens contemporains de communication, qui sont aussi des moyens d'expression et de représentation. Le statut de l'écrivain aujourd'hui relève le plus souvent de celui d'un scripteur peu souvent inséré dans le système économique, industriel et commercial de l'édition. (Comme le montrent les travaux du sociologue Bernard Lahire<sup>5</sup>, l'activité d'écrivain est une activité secondaire. C'est donc, par une manière de paradoxe, que persiste, dans le monde contemporain, l'image du grand écrivain). Les pratiques de lecture sont indissociables d'une culture qui est une culture en feutre — ses objets ne sont pas hiérarchisés, ni présentés de manière systématique ; ils viennent comme viennent les autres objets de la société de consommation. Les travaux d'Abraham Moles<sup>6</sup> ont montré que la perception culturelle du monde contemporain est une perception dispersée qui prête plus d'importance au fond sur lequel apparaît l'objet perçu qu'à la perception même de cet objet. On comprend dans ces conditions que les pages littéraires des grands quotidiens (*Le Monde*, *Le Figaro*) ou des principaux hebdomadaires (*L'Express*, *Le Point*, *Le Nouvel Observateur*) soient de remarquables illustrations de ces points: chaque semaine, est offerte au lecteur une image, précisément, en feutre de la production littéraire. On vient ainsi à une sorte de paradoxe. *Premier élément du paradoxe*: il y a encore en France une grande idée de la littérature et l'idée d'une grande littérature — cela se traduit par l'importance attribuée aux traditions critiques, aux rappels des grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle. *Second élément du paradoxe*: dans ces journaux et ces hebdomadaires, apparaît une image étale de la littérature contemporaine : celle-ci est sa propre exposition, sans que soit offert le dessin net d'orientations. Il y a une obsession de la littérature. Il n'y a plus de grand récit de ce que fait la littérature — significativement, Roland Barthes n'a pas eu de vrais successeurs. Cela se traduit très simplement par l'observation que les grands écrivains des années 1930-1950 ne peuvent être égalés, et que la littérature qui se fait est une littérature à laquelle on ne peut reconnaître une valeur<sup>7</sup>.

*Troisième constat.* Dans une telle situation, l'interrogation sur le statut du discours littéraire devient pressante. Les critiques maintiennent un discours traditionnel sur la littérature — le discours de la grande tradition que constituerait la littérature française, le dis-

4 | Toute la poésie que Michel Butor compose depuis vingt ans est l'illustration de cela même.

5 | *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: La Découverte, 2006.

6 | *Sociodynamique de la culture*. Paris: Mouton, 1973.

7 | C'est le type de thèse qu'expose Philippe Domecq dans *Qui a peur de la littérature?* Paris: Mille et une nuits, 2002.

cours de la tradition de l'avant-garde. Le premier discours est illustré par les ouvrages critiques de Jean d'Ormesson. Le second discours l'est par Philippe Sollers. Ces deux types de discours ne sont pas, de fait, une réponse aux constats qu'appelle la littérature aujourd'hui. Il y a certes des notations extrêmes qu'il faut signaler, parce qu'elles échappent à l'opposition qui vient d'être indiquée. *Premier exemple*: le maintien d'une réflexion originale sur la littérature en un mélange des deux types de discours qui viennent d'être indiqués. Cela est illustré par Yves Bonnefoy. *Deuxième exemple* : des écrivains donne une vision dégradée de la littérature — celle-ci serait une sorte d'aveu d'impuissance face au monde contemporain. Cela est illustré par Michel Houellebecq. *Troisième exemple*: des écrivains et des critiques choisissent de maintenir une vision mondaine de la littérature — cela veut dire une reconnaissance de la littérature qui est à la fois une reconnaissance sociale et une reconnaissance d'une manière d'absolu de la littérature à travers cette reconnaissance mondaine. Pour les critiques, cela est illustré par Charles Dantzig; pour les écrivains, cela est illustré par un écrivain d'origine belge, membre de l'Académie française, Francis Weyergans.

S'agissant de ce troisième constat, on ne peut pas se tenir à ces exemples et aux types de réflexion qu'ils exposent. Ils sont significatifs parce qu'ils montrent une certaine inaptitude des écrivains et des critiques à répondre en termes véritablement contemporains de la situation de la littérature française. Par là même, ils ne sont pas suffisants. Aussi, est-il utile de proposer, comme nous l'avons fait dans les ouvrages indiqués dans la note numéro 1, une lecture de la situation de l'écrivain et des œuvres, à l'aide de thèses dominantes aujourd'hui dans les sciences humaines.

Une approche anthropologique, inspirée des travaux de Philippe Descola<sup>8</sup> (qui ne parlent pas de littérature), permet de préciser le statut des œuvres littéraires. On peut dire que, de la Renaissance jusqu'à l'époque contemporaine, la littérature a pu aller d'un pas égal avec le mouvement des connaissances, qui s'est traduit pas un naturalisme généralisé — explication scientifique du monde et identification des sujets selon des intériorités distinctes et, en conséquence, des singularités également distinctes. Cet accompagnement égal explique que la littérature depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle — et cela s'illustre a toutes les époques suivantes — se soit donné une double fonction, qui est une double justification : fonction cognitive, indissociable du naturalisme, lui-même également identifiable dans ses conversions dans les sciences sociales et dans les sciences humaines et particulièrement, s'agissant de la littérature, dans la linguistique, d'une part, et, d'autre part, fonction de décrire ou d'exprimer des singularités de manière indissociable de la fonction cognitive. Or, aujourd'hui, pour des raisons que décrit largement la psychanalyse culturelle (voir les travaux de Charles Melman<sup>9</sup>), cet individu et son intériorité sont captifs des modes et des distributions des objets et des slogans culturels — cela défait toute caractérisation et expérience stable de l'intériorité. Il reste essentiellement le discours explicatif du naturalisme et la description de cette instabilité. L'interrogation sur le statut de l'œuvre et sur celui de l'écrivain, tel qu'il est aujourd'hui

8 | Voir DESCOLA, Philippe.  
*Par-delà nature et culture*.  
Paris: Gallimard, 2005.

9 | MELMAN, Charles.  
*Problèmes posés à la  
psychanalyse: le séminaire*.  
Toulouse: Erès, 2009.

conduit par la plupart des écrivains et des critiques, ne peut répondre de cette situation originale. Elle ne peut y répondre pour cette raison : l'écrivain aujourd'hui se définit par l'écriture et voit sa situation selon la vision qu'il a de la littérature — celle-ci est son prisme de perception. A la métaréflexivité que l'écrivain reconnaît à la littérature ne correspond aucun jeu métaréflexif (à propriété cognitive) de l'écrivain sur lui-même — sauf exception<sup>10</sup>. Cette interrogation appelle un type de création littéraire, qui existe aujourd'hui en France et qui va être précisé.

*Quatrième constat.* Le vaste jeu de sécularisation et d'attachement à la modernité qui caractérise la pensée occidentale depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle semble devenir incertain. Cela se lit de manière facile dans la littérature contemporaine, dans la critique littéraire ou dans le discours idéologique attaché à la littérature. On observe soit une dénonciation radicale de la modernité, illustrée par Philippe Murray, soit une interrogation sur l'aptitude ou l'utilité à être moderne — cela était déjà l'interrogation de Roland Barthes; cette interrogation est aujourd'hui reprise, dans une perspective conservatrice, par Antoine Compagnon<sup>11</sup>. Tout cela renvoie finalement à une question obsessionnelle qui appartient autant aux écrivains qu'aux hommes politiques — comment pouvons-nous être modernes?<sup>12</sup>. De fait, toute pensée de l'histoire et toute hypothèse d'une rationalité des actions collectives se trouvent entièrement problématiques. Cela fait revenir explicitement la littérature à la dualité qui vient d'être décrite — on dénonce la modernité ou constate une inadaptation. Si le modernisme du XX<sup>e</sup> siècle était déjà ce jeu d'incertitude, explicitement discuté et représenté dans la littérature, le contemporain, en littérature, se confond probablement avec le seul constat de cette incertitude. La remarque de Jean-François Lyotard, relative à la disparition des grands récits, outre sa portée idéologique, est, de fait, relative à ce type de constat. Cela se traduit en termes de création littéraire par un paradoxe: il est dit le contemporain, l'histoire sous le signe d'un pouvoir de la littérature de représenter tous les temps et tous les lieux, comme l'illustre le roman d'Olivier Rolin, *L'Invention du monde*<sup>13</sup>. *En d'autres termes, l'écrivain pense qu'il peut maîtriser cette incertitude. Cela commande aussi une certaine veine de romans historiques contemporains — ceux de Jean Rouaud, celui tout récent de Jean Echenoz<sup>14</sup> —, qui traduisent une sorte de vision mémorielle de l'histoire, une vision donc étrangère à un traitement réel de cette incertitude. Cela peut enfin se lire dans un exercice explicite de la nostalgie, auquel correspond la poésie de Jacques Réda<sup>15</sup>.* La question s'impose: y a-t-il d'autres voies littéraires qui entreprennent véritablement de répondre à ce défaut de direction temporelle, historique, du contemporain?

Chacun de ces quatre constats appelle, en termes de critique littéraire, les remarques suivantes.

*Remarques relatives au premier constat.* On peut entreprendre de recharacteriser l'objet littéraire hors du jeu du nominalisme et hors des paradoxes qu'il induit. Ces paradoxes se disent aisément. La fixation sur une idée de la littérature et de l'écriture entraîne un arbitraire herméneutique: tout se lit selon une pensée de la littérature. La dédéfinition

10 | On peut citer, à propos du théâtre, Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*. Paris: Minuit, 1986; *L'Envers de l'esprit*. Paris: P.O.L., 2009.

11 | Antoine Compagnon reprend l'interrogation de Roland Barthes pour proposer une approche systématique de l'anti-modernité; voir son ouvrage *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005.

12 | Voir sur ce point CRÉPU, Michel. *La Confusion des lettres*. Paris: Grasset, 1999.

13 | Paris: Le Seuil, 1993.

14 | Paris: Minuit, 2012.

15 | Voir *Les ruines de Paris*. Paris: Gallimard, 1977.

de la littérature conduit au même type de mouvement: lire en essayant de pratiquer une identification de la littérature et en prêtant cette même identification à l'écrivain. Cela explique la fortune de l'autofiction — mélange de document, d'intention littéraire, de biographique et d'imaginaire. Témoignent de cette équivoque les œuvres d'Amélie Nothomb, de Virginie Despentes, d'Annie Ernaux. Cela traduit la difficulté à prêter une pertinence manifeste à la reconnaissance de la littérature, à lui prêter une fonction manifeste et spécifique de mise en situation — c'est pourquoi chez Amélie Nothomb, l'autofiction est indissociable d'un fort aveu d'imagination, chez Virginie Despentes d'un fort aveu personnel, et chez Annie Ernaux, d'une reconstitution constante du portrait de soi-même. Une recharacterisation de la littérature selon les conditions contemporaines de la création littéraire est cependant possible. Elle suppose une approche de l'œuvre littéraire qui permette de dissocier explicitement l'approche formelle de l'approche interprétative. On a suggéré de décrire les grands genres littéraires suivant des paradoxes constitutifs — ainsi du récit de fiction qui est à la fois présentation du passé comme passé et actualisation; ainsi de la poésie lyrique qui est essentiellement l'exposé d'un discours privé sous une forme public ; ainsi du théâtre qui est essentiellement la présentation d'un spectacle à la conscience du spectateur, autrement dit, la réduction d'une donnée objective, le spectacle, à une perception singulière<sup>16</sup>. Ces paradoxes constitutifs, qui ne sont pas propres à la littérature contemporaine, permettent de préciser le jeu de la caractérisation et de la déréfinition de la littérature aujourd'hui: ce jeu repose sur le fait que, par ces paradoxes, l'œuvre littéraire est toujours sur le point de défaire sa propre constitution, d'une part, et que, d'autre part, elle est la question même, dans le cas du récit, de ce que sont passé et présent, dans le cas de la poésie lyrique, la question de ce que sont une parole privée et une parole publique, dans le cas du théâtre la question de ce que sont la construction d'une donnée qui se présente objectivement et sa lecture. Chacun de ces questions renvoie à une interrogation sur le rapport de la littérature contemporaine au temps, sur le rapport de cette même littérature à la communauté, sur la pertinence d'une présentation ou d'une représentation. Ne pas reconnaître ou reconnaître explicitement ces questions commande de dessiner un grand partage dans la littérature française contemporaine : d'un côté, les œuvres qui masquent ces questions, et qui appartiennent, pour l'essentiel, à la répétition de la tradition des avant-gardes; de l'autre côté les œuvres qui font de ces questions, que portent les genres littéraires mêmes, les moyens d'interroger le contemporain.

*Remarques relatives au deuxième constat.* Le statut de la littérature doit se caractériser ultimement en termes fonctionnels — ce qui n'est qu'une manière de redire son statut mimétique. L'œuvre littéraire, par ses paradoxes constitutifs, dessine un commencement dans le temps, présente le réel comme la réduction des possibles, figure donc elle-même les possibles contre cette réduction, et s'ordonne suivant le constat du dissensus — des désaccords —, qui est la condition de toute reconnaissance sociale. Ce sont par ces traits que l'œuvre est représentationnelle et fonctionnelle. Il est toute une partie de la littérature

16 | Pour ces approches, voir en particulier BESSIÈRE, Jean. *Principes de la théorie littéraire*. Paris: PUF, 2005.

contemporaine qui s'attache à de telles perspectives — celle qui a le plus grand succès (littérature de science-fiction, littérature policière), ou celle qui formule explicitement ces perspectives (littérature de la décolonisation, littérature de la Shoah). Un tel dispositif restitue une place symbolique à l'écrivain et au lecteur. La littérature répond ainsi aux ambivalences du statut de l'écrivain et à la disparité culturelle contemporaine, en même temps qu'elle abandonne les impasses de la représentation du sujet, qu'illustre l'autofiction, ou qu'elle cesse d'être une littérature de circonstance — cette littérature qu'illustre aujourd'hui l'œuvre de Michel Butor.

*Remarques relatives au troisième constat.* Ce troisième constat n'est pas dissociable de deux traits manifestes de la littérature française, apparus dès les années 1950 : d'une part, la crise représentationnelle de la littérature française — crise largement analysée et redite à travers la critique de la *mimesis* —, l'incertitude du statut du sujet, illustrée par toutes les œuvres à caractère analytique (il faudrait dire ici le cas exemplaire que constituent les récits de Jean-Bertrand Pontalis), par les jeux d'énonciation de la poésie, tour à tour personnelle et impersonnelle, confessionnelle et ludique (il faut ici citer Jacques Roubaud, et Charles Juliet, auteur d'un *Journal*<sup>17</sup> et de poèmes, qui illustrent ces équivoques), ou par les jeux d'énonciation au théâtre (il faut citer *Je suis*<sup>18</sup>, pièce de théâtre de Valère Novarina). La crise représentationnelle de la littérature française doit ultimement se lire comme la difficulté qu'à la littérature, à partir des années 1950, à faire un partage égal entre une fonction cognitive et une référence aux singularités. La littérature illustre ainsi une crise symbolique du lieu commun. L'incertitude du statut du sujet doit ultimement se lire comme la difficulté qu'à la littérature contemporaine à définir l'*ethos* qu'elle suppose et qu'elle représente. Cette difficulté est entièrement liée à ce qui se conclut du troisième constat: la figuration du singulier (ou de l'individuel) et de ce qui le passe, n'est plus culturellement disponible. Il y a bien évidemment un lien entre la crise représentationnelle et la difficulté à figurer l'*ethos*. Toute une part de la littérature contemporaine, celle que nous avons désignée comme affranchie de la tradition de l'avant-garde, offre des solutions à cette crise et à cette difficulté par l'usage qu'elle fait des paradoxes constitutifs des œuvres littéraires. Il convient aussi de lire les littératures francophones, à cause de leurs perspectives anthropologiques spécifiques, comme des réponses à cette crise et à cette difficulté. Une part de la littérature contemporaine, celle qu'illustrent les types de littérature déjà évoqués — science-fiction, policier, littérature de la Shoah, littérature de la décolonisation, littérature du genre —, et quelques innovations romanesques, — il faut citer Michel Houellebecq, Jonathan Littell, Eric Chevillard —, poétiques — il faut citer Dominique Fourcade, Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleizes, Jean-Michel Maulpoix —, théâtrales — il faut redire Valère Novarina — dessine ces réponses : cette littérature s'attache, faut-il répéter, aux paradoxes constitutifs de la littérature pour mettre en évidence la question de l'*ethos*, rendue explicite par les thèmes caractéristiques de chacune de ses parts. Les littératures francophones apportent la figuration du transindividuel,

17 | À ce jour, six volumes du journal de Charles Juliet sont parus aux éditions P.O.L., à Paris.

18 | Paris: P.O.L., 1991.

qui reformule entièrement la question de l'*ethos*. Le domaine de la littérature française contemporaine qui ne répond pas de ces difficultés reste lié à une image fixée de l'écrivain, du temps de la littérature, du pouvoir de la littérature — image héritée des avant-gardes des années 1920-1930 et de la création des années 1960.

*Remarques relatives au quatrième constat.* Ce quatrième constat se résume dans la difficulté qu'il y a à dire le contemporain — il est difficile aujourd'hui, dans la société et la culture françaises de se situer dans le temps. Cela est incontestablement un paradoxe pour une société et pour une culture qui ne cessent de dire le pouvoir de l'histoire et de se dire dans l'histoire. Témoigne de cela la place faite dans la culture française aux travaux d'historiographie et à l'histoire de la constitution d'une mémoire<sup>19</sup>. La difficulté qu'il y a à dire le contemporain tient à deux choses — au contemporain même, d'une part, et, d'autre part, à une certaine vision de l'histoire et de l'histoire de la littérature, que porte la littérature française. La difficulté à dire le contemporain aujourd'hui apparaît dans la réflexion sur le contemporain qu'a menée l'anthropologue, Marc Augé<sup>20</sup>. Le contemporain est difficile à dire parce qu'il indique moins un futur qu'un croisement de temps, parce qu'il se définit par une surabondance événementielle, parce que, face à cette double épreuve du temps, la société induit aujourd'hui des réponses autoréférentielles chez les individus. Des écrivains ont illustré cela dès les années 1950-1970 ces difficultés — Michel Butor, Georges Perec. Cela s'est accentué aujourd'hui. Le roman offre les images de cette clôture paradoxale du contemporain — ainsi des romans d'un écrivain Prix Goncourt, Francis Weyergans, qui associe cette clôture du contemporain à celle de la littérature<sup>21</sup>, des romans d'un écrivain minimaliste, Jean-Philippe Toussaint. La poésie ou la narration poétique joue des reprises temporelles et de figures du passé selon le même but — ainsi d'Olivier Cadiot qui utilise le personnage de Robinson Crusoé dans une œuvre au titre symptomatique, *Futur, ancien, fugitif*<sup>22</sup>. *Le théâtre offre des jeux de simultanités, indissociables de reprises intertextuelles, ainsi que le montre La Demande d'emploi*<sup>23</sup> de Michel Vinaver — où il y a le dessin d'une clôture temporelle.

La tradition critique contemporaine confirme cette perspective. Elle dit le temps, selon elle-même, selon une figuration continue de la littérature, tout le temps dans ce qui veut être une reconnaissance de l'histoire et de la littérature identifiée à des garants, la littérature même, de grands écrivains. Est ainsi exposé l'attachement des écrivains contemporains aux écrivains du passé, dans des portraits de ces écrivains du passé. On peut lire *Les Derniers jours de Baudelaire* de Bernard-Henri Lévy<sup>24</sup>, *Baudelaire, les années profondes* de Michel Schneider<sup>25</sup>, *Baudelaire en passant* de Didier Blonde<sup>26</sup>, *Rimbaud en Abyssinie* d'Alain Borer<sup>27</sup>, *Les Trois Rimbaud* de Dominique Noguez<sup>28</sup>, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon<sup>29</sup>. On pourrait poursuivre avec les portraits de bien d'autres écrivains. Tout cela fait entendre à la fois un sens du passé et une clôture temporelle. A une telle vision temporelle de la littérature, correspond une idée de la littérature, celle de la littérature puissance. Il faut comprendre par littérature puissance une littérature qui, par son histoire, présente déjà toutes les potentialités de la

19 | Il est inévitable de citer l'entreprise collective, dirigée par l'historien Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 7 tomes, 1984-1992.

20 | *Où est passé l'avenir?* Paris: Panama, 2008.

21 | Voir en particulier *Trois jours chez ma mère*. Paris: Grasset, 2006, qui a obtenu le Prix Goncourt.

22 | Paris: Minuit, 1993.

23 | Paris: L'Arche, 1973.

24 | Paris: Grasset, 1988.

25 | Paris: Seuil, 1994.

26 | Paris: Gallimard, 2003.

27 | Paris: Seuil, 1991 e 2004.

28 | Paris: Minuit, 1986.

29 | Paris: Gallimard, 1993.

littérature à venir — c'est pourquoi on redit inévitablement les grands écrivains — et qui se tient, en conséquence, à une vision implicitement holiste d'elle-même et de la société — la littérature constitue un tout comme le fait la société. Dans cette perspective, dans cette clôture temporelle sur le présent, la littérature devient l'allégorie d'elle-même et de la mémoire, et figure l'accumulation de la subjectivité — il faut redire tous ces ouvrages sur les grands écrivains qui viennent d'être cités.

Il existe, dans la perspective même du contemporain, le contrepoint à cette littérature. Il faut redire le roman policier, la science fiction, le roman du genre, certains types de romans qui jouent sur des paradoxes temporels ou sur des manques temporels, la littérature de la Shoah, la littérature de la décolonisation. Tous ces types de littérature ont un point commun: considérer que, dans le temps, il y a des discontinuités et de nouveaux départs. Cela peut conduire à une figuration extrême, celle de l'absence de présent, qui oblige à repenser la présentation du contemporain, ainsi que le montre Michel Houellebecq dans son roman *La Possibilité d'une île*<sup>30</sup>.

30 | Paris: Flammarion, 2006.

Ainsi, s'opposent, dans la littérature contemporaine, deux traitements du temps. Un premier, celui qui relève de la tradition qui a été dite. Il dessine une continuité temporelle, dans laquelle le présent est pris, et donne droit de cité à l'innovation — le nouveau dans le temps. C'est pourquoi on cite abondamment les écrivains du passé qui ont innové; c'est pourquoi on se réfère aux avant-gardes. Il est donc un second traitement du temps, celui qui caractérise le récit comme ce qui permet de figurer la contingence historique sans défaire la nécessité de dessiner une continuité temporelle — autrement dit, de dessiner une sémantique du temps. Idéalement, une telle écriture reviendrait à identifier un Proust contemporain.

### **Caractérisation de la littérature française contemporaine et originalité internationale**

L'état des lieux qui vient d'être donné de la littérature française contemporaine, les constats qu'il appelle, les réponses décelables de la littérature qui se fait, la division en deux grandes parts de la littérature contemporaines suivant les réponses qui sont apportées à ces constats, permettent de dire d'une manière cohérente la situation de cette littérature. Cette littérature est celle d'un présent difficilement dicible — le contemporain se confond avec une perturbation du temps. La perte de sens du futur et la prévalence de l'autoréférentialité individuelle peuvent être redits dans les termes du sociologue Zigmunt Bauman: la société contemporaine est une société liquide. Cela explique les difficultés que cette littérature a à traiter du temps, à se donner une définition stable, à situer le sujet humain et engager des jeux représentationnels. Compte tenu de ces remarques, il faudrait lire la reprise et la continuation des grands thèmes de la critique des années 1960 — question de la *mimesis*, question du sujet, question de la forme et de la cohérence de l'œuvre, généralisation de la notion d'écriture — comme des manières de traiter de ces difficultés de la littérature contemporaine. Il y a ici cependant un point remarquable: cette reprise et cette continuation peuvent encore

Jean Bessière

NOTES SUR L'ÉTAT DE LA LITTÉRATURE ET DE LA CRITIQUE FRANÇAISES  
CONTEMPORAINES – À PROPOS DE DEUX VOIES DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE AUJOURD'HUI

239

se lire d'une seconde manière, comme la répétition d'une pensée de l'avant-garde littéraire et du pouvoir de la littérature qui lui est attaché. Cette seconde manière de lire cette reprise et cette continuation confirme que subsiste l'importance de la notion d'avant-garde, d'une part ; d'autre part, elle est congruente avec ce qui a été dit de l'attachement à la littérature du passé, aux grands écrivains. La reprise et la continuation des thèmes de la critique des années 60 est ainsi parfaitement ambivalente : elle traduit, d'une part, une manière de crise de la littérature face au contemporain; elle indique, d'autre part, que cette littérature contemporaine peut aussi se dire selon une tradition de la littérature française, une tradition critique et une tradition des avant-gardes. On montrerait facilement que la lecture contemporaine qui est faite de Roland Barthes illustre cette dualité.

Cette dualité est donc celle même de la littérature française contemporaine. Cette dualité peut se reformuler dans les termes suivants.

*Premier élément de la reformulation.* Il y a une inactualité de la littérature française contemporaine. Cela se comprend suivant deux perspectives : inactualité que suscite un attachement à la tradition des avant-gardes et à ses variantes, particulièrement celles des années 1950-1960 ; inactualité que se reconnaît cette littérature dans la mesure où elle ne s'est que peu identifiée aux critères contemporains de la critique hors de France — postmoderne et postcolonial. Tout cela fait conclure que la littérature française contemporaine est, au moins pour une grande part, une littérature décalée au regard de son propre temps, au regard de sa propre historicité, alors même qu'elle se souvient de la tradition de l'avant-garde. Cela fait un paradoxe certain.

*Second élément de la reformulation.* Il y a une spécificité de la littérature française. Cette hypothèse d'une spécificité ne se conclut pas d'un dépassement des traits négatifs qui viennent d'être proposés. Elle ne se conclut pas plus d'un rapprochement avec l'hypothèse d'une exception culturelle française — cette hypothèse a commandé bien des interprétations de la situation des arts et des lettres en France. Elle ne se conclut pas non plus du rappel d'une identité de la littérature française ; cette identité est difficilement saisissable puisque cette littérature se veut souvent universaliste et illustratrice de la littérature même. L'identité, qui devrait être reconnue, se confondrait alors avec une désidentification<sup>31</sup>. Cette hypothèse d'une spécificité se lit ici selon la part de la littérature française contemporaine qui ne se tient pas pour attachée à la tradition de l'avant-garde et qui entreprend de traiter du contemporain. Cette autre part de la littérature française ne présente pas d'identification explicite ou constante au postmoderne ou au postcolonial, tels que la critique internationale les comprend. Elle offre cependant une caractérisation du contemporain. Les paradigmes de cette caractérisation se formulent selon le possible qui est un mode du jeu référentiel ou du réalisme, selon la figuration de l'action qui se confond avec la figuration d'une origine, selon la figuration d'un *dissensus*, qui est le moyen de désigner la communauté. Aussi, la spécificité de la littérature française aujourd'hui se lit-elle à la fois dans la réponse à l'impasse que

31 | Cette série de notations peut se lire comme une rapide glose des ultimes implications idéologiques des propositions critiques dominantes en France, dans les années 1960-1990.

constitue l'attachement à la tradition de l'avant-garde et dans l'interprétation qu'elle permet du contemporain et des paradigmes dominants de la critique internationale, relativement étrangers à cette littérature, quelle qu'en soit la part que l'on considère.

Dans la perspective que nous sommes en train de dessiner, il n'est pas utile de reprendre les grands partages, les oppositions dominantes, qui ont marqué la tradition critique française depuis cinquante ans (mimétisme, anti-mimétisme; autotélie littéraire, désignation référentielle; écriture, non-écriture, et bien d'autres dualités et antinomies), et suivant lesquels se disent le plus souvent les œuvres et les débats littéraires. Il vaut mieux se tenir à la division que nous venons d'indiquer, et dire, en une autre formulation, que la littérature française contemporaine s'organise en un jeu entre une part de la littérature perçue et pratiquée comme une manière d'absolu et une autre part de la littérature qui sait reconnaître l'effondrement du symbolique<sup>32</sup>, indissociable du contemporain. Il faut donc dire deux parts de littérature contemporaine. L'une va, faut-il répéter, selon la réitération des leçons et des visions du monde et de l'histoire reçues des avant-gardes, celles de l'entre-deux-guerres, celles des années 1950-1970. L'autre se libère de l'historicité et de l'approche du fait littéraire, tels qu'elles sont pensées selon l'héritage de ces avant-gardes, et propose — on reprend ici notre notation antérieure — de nouvelles figurations du possible, de l'action, du *dissensus* social.

Dans ce qui est ici nommé la littérature selon l'héritage et l'imitation de la tradition de l'avant-garde, l'écriture est valorisée pour elle-même. Hors de l'hypothèse d'une telle valorisation, l'écriture, la littérature doivent être pensées selon des jeux relationnels spécifiques, qui ont affaire avec les représentations des conditions de l'action et avec les réponses à l'effondrement du symbolique. De ces jeux doivent être distingués tels exemples de romans qui allient écriture et effondrement du symbolique pour dessiner encore le pouvoir de l'écriture — *L'Invention du monde* d'Olivier Rolin, déjà cité, est un tel exemple.

Cette double perspective, prise sur la littérature française contemporaine, porte deux leçons.

*Première leçon.* Le contraste, qui vient d'être dit, entre deux parts de la littérature française d'aujourd'hui, peut être caractérisé plus directement: une part de cette littérature se pense suivant la « mêmeté » de la littérature — quelles que soient les difficultés qu'il y a à définir cette « mêmeté » — ; une autre part de cette littérature se pense suivant un jeu contextuel et relationnel. Ce jeu contextuel ne porte pas, en lui-même, une récusation de l'idée de littérature, de cette « mêmeté ». Il invite à préciser cette idée : la littérature suppose une altérité — les autres discours, l'altérité qui est attachée à ces discours ou qu'ils disent —, qui n'est pas effaçable — l'autre est toujours une manière d'absolu. La constance de cette altérité fait l'idée même de littérature, la constance de la littérature. Le contraste porte sur l'usage qui est fait de cette « mêmeté ». Dans la part de la littérature contemporaine qui a partie liée à la tradition de l'avant-garde, cette « mêmeté » n'est pas dissociable de perspec-

32 | Sur cette notion, qui fait entendre, dans la création littéraire, un amoindrissement de l'ordre symbolique explicite, voir *infra* BOUGNOUX, Daniel. *La Crise de la représentation*. Paris: La Découverte, 2007.

tives holistes prêtées à la littérature. De ces perspectives holistes, est inséparable la notion d'écriture, héritage de la critique des années 1950 et 1960. Cette notion d'écriture implique que tout est rapportable à la littérature. Cela s'est formulé, en termes critiques, de bien des manières : généralité du signifiant, textualité de la littérature et de quasiment toutes les pratiques humaines, absolu de la littérature, etc. Dans la part de la littérature contemporaine qui n'est pas directement liée à la tradition de l'avant-garde, cette « mêmeté » cesse d'être liée à des perspectives holistes. L'œuvre littéraire se conçoit alors comme ce qui vient faire un partage au sein des discours, des représentations sociaux, culturels, et use de ce partage pour se constituer. Loin de se reconnaître un pouvoir d'indifférenciation — signifiant — ou d'assemblage des discours — textualité —, la littérature se voit comme ce qui institue la différenciation certaine des discours et des représentations et, en conséquence, la figuration de leurs relations.

Ce contraste se dit dans celui de deux exemples. *Premier exemple: L'Invention du monde* d'Olivier Rolin, pour citer à nouveau ce roman, relève explicitement de perspectives holistes et de la « mêmeté » de la littérature. Le roman recueille des nouvelles, des informations, du monde entier, dans le rappel des assemblages des savoirs qu'illustre Jules Verne et dans celui d'une fiction totalisante, mime du « Livre » de Mallarmé. *Second exemple: Jonathan Littell, dans Les Bienveillantes*<sup>33</sup>, ne propose aucune perspective holiste attachée à l'exercice de la littérature. Il fait de la présentation littéraire de la Seconde Guerre mondiale le moyen de placer le même — le même est le nazisme — sous le signe de l'altérité. Présenter l'altérité du même dans un contexte qui n'est plus celui de la Seconde Guerre mondiale dessine moins ce qui pourrait être lu comme les leçons qui doivent être retenues de cette guerre, que la figuration de la division historique — la guerre — qui donne lieu et temps au présent. Au regard des discours de la Seconde Guerre mondiale et des discours contemporains, l'œuvre a la même fonction.

*Seconde leçon.* Chacun des éléments de ce contraste porte une conséquence au regard du rapport que se reconnaît la littérature avec l'historicité et au regard des représentations temporelles. *Perspectives holistes, représentations temporelles, historicité.* Les perspectives holistes impliquent que la littérature est d'une actualité certaine, et que cette actualité porte la possibilité de lire toute histoire et tout temps suivant le statut épocal que la littérature se reconnaît. De cela, est indissociable l'attachement à la tradition de l'avant-garde; de cela, sont encore indissociables à la fois la transtemporalité à laquelle la littérature s'identifie et les comparaisons temporelles et historiques qu'écrivains et œuvres ne cessent de proposer. Cela se lit, dans les feuilletons littéraires hebdomadaires des quotidiens : ils disent l'actualité littéraire ; ils ne cessent d'exposer en quoi elle fait date; ils rapportent directement ou indirectement cette actualité à ce qui a fait date dans l'histoire littéraire, ou dans l'histoire<sup>34</sup>. *Défaut de perspectives holistes, représentations temporelles, historicité.* Hors de telles perspectives holistes, l'actualité que se reconnaît telle œuvre — il ne s'agit plus de dire la littérature, considérée à travers ses réalisations actuelles et comme en elle-même — se confond avec la récu-

33 | LITTELL, Jonathan.  
*Les bienveillantes.*  
Paris: Gallimard, 2006.

34 | Il faut ici cité à nouveau  
les biographies d'écrivains,  
déjà évoquées.

sation de toute synthèse temporelle monolithique. Elle a partie liée à l'identification de temps stratigraphiques et de temporalités et d'historicités qui se distribuent suivant des espaces. C'est cela même qu'illustre la littérature de la créolité, des Antilles françaises ; c'est cela même qu'illustre, pour revenir une fois de plus à cet exemple, le roman de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*: identifier une actualité de ce roman, de son évocation historique n'implique pas de désigner quelque poursuite des conditions du nazisme dans la France contemporaine, mais la reconnaissance de lieux-temps distincts — l'Allemagne et la France de la Seconde guerre mondiale, la France contemporaine — et celle de temps stratigraphiques.

Ces deux parts de la littérature contemporaine s'opposent comme celle de la littérature puissance et celle d'une littérature qui joue de sa propre minorité. On précise ainsi la distinction entre une littérature qui se caractérise comme holiste et une littérature qui refuse cette caractérisation. La part de la littérature qui se reconnaît liée à la tradition des avant-gardes, que l'on dit la tradition du nouveau<sup>35</sup>, voit la littérature sous le signe de sa propre totalisation, et se donne, en conséquence, comme un exercice choisi de littérature puissance — de cette littérature qui se rapporte à elle-même et à laquelle, par là même, tout est rapportable. Cela s'illustre par ce qui est une tradition, déjà indiquée, de la littérature française contemporaine: le récit de la vie d'un écrivain ou d'un artiste, écrit par un écrivain, sous le signe de l'exemplarité de cette vie et de la littérature, de la nouveauté de l'œuvre, de la constance de la littérature. La part de la littérature qui n'est pas explicitement liée à cette tradition du nouveau joue moins d'une totalisation que d'une reconstruction constante d'elle-même. Cette part de la littérature ne défait ni l'hypothèse d'une autonomie de la littérature ni celle de son conditionnement: l'autonomie est le moyen de la désignation du conditionnement. Où il y a la récusation d'une totalisation de la littérature par elle-même. *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq illustre un tel jeu par la notation de la difficulté à saisir une origine du présent et par les personnages des clones.

Ce contraste des deux manières d'approcher la caractérisation de l'œuvre n'est dissociable ni du choix d'une perspective historique, ni de celui des modes de valorisation de la littérature. Le modernisme, les avant-gardes des années 1960-1970, ont, pour l'essentiel, joué de la caractérisation de l'œuvre littéraire selon des antinomies — l'œuvre aux caractérisations précises, l'œuvre qui défait ces caractérisations — en même temps qu'ils maintenaient l'hypothèse d'une valorisation de la littérature, qui n'impliquait pas nécessairement de caractérisation nette de la littérature. La part de la littérature contemporaine, qui est liée à la tradition du nouveau, maintient l'hypothèse de cette valorisation — c'est pourquoi l'on dit ici une littérature puissance — et offre une grande variété de pratiques littéraires — cela est particulièrement net pour la poésie. Est distincte la perspective de caractérisation de la littérature que porte la part de la littérature française qui n'est pas attachée à la tradition du nouveau. Il est bien des œuvres d'une caractérisation indéterminée parce qu'elles sont riches de bien des types de discours — ainsi de *Tout-monde*<sup>36</sup> d'Édouard Glissant — ou qui exposent

35 | Rappelons ROSENBERG, Harold. *La tradition du nouveau*. Paris: Minuit, 1962. Éd. or.: *The tradition of the new*. New York: Horizon Press, 1959.

36 | GLISSANT, Édouard. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1995.

l'incertitude de leur caractérisation objective — ainsi de *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq et de l'incertitude du roman, ainsi de *Je suis* de Valère Novarina et de l'incertitude du statut du discours théâtral. Cette indétermination, exactement fonctionnelle, ne vise pas une déconstruction de formes, de discours tenus pour donnés, clairement identifiables. Elle traduit que l'œuvre littéraire cesse d'être définie par des propriétés objectives ou spécifiques et qu'elle se caractérise plutôt selon le jeu de pôles d'interaction qu'elle figure et dont la figuration peut être reportée sur le monde, sur tout monde, sur un contexte particulier, qui apparaît lui-même comme un site d'interactions. Il faut répéter l'exemple que constitue *Je suis* de Valère Novarina. L'ambivalence de l'énonciation du « Je suis » par l'acteur fait de tout discours, au théâtre, ce qui est reportable sur plusieurs contextes et ce qui implique un tel site d'interactions. Par quoi, l'œuvre n'est pas dissociable d'un contexte qu'elle institue plus qu'elle ne désigne, en même temps qu'elle s'institue par sa propre écriture et par sa propre valorisation, indissociables de jeux relationnels.

Chacune des parts de la littérature française relève d'approches différentes de la création littéraire, d'une mimétique sociale spécifique, d'un dessin du temps également spécifique.

Pour la part de la littérature qui reconnaît la tradition de l'avant-garde, la tradition du nouveau, il convient de dire une mimétique de la société, société liquide. La part attachée à la reprise, à la répétition du nouveau témoigne du maintien de l'idée de création; cette idée même reste problématique dans le contexte historique contemporain, celui d'une société liquide, celui d'une société sans lien social. Cette part de la littérature contemporaine est identifiable à une mimétique sociale par le fait qu'elle se confond avec les flux de l'information et qu'elle joue, comme la société, d'une réflexivité inachevée.

La part de la littérature libérée de la tradition de l'avant-garde voit l'entreprise littéraire comme celle de sa propre mise en situation, comme celle de la mise en situation des agents qu'elle représente ou qu'elle implique. Elle ne suppose pas la récusation du constat de la société liquide, de la société sans lien social; elle ne dissocie pas ce constat de sa propre caractérisation comme un exercice d'autocréation. Elle offre des figurations de l'autocréation, qui peuvent également caractériser les agents qu'elle implique<sup>37</sup>. La mimétique sociale, qui peut lui être reconnue, doit être dite une mimétique de la construction sociale — cette construction va selon les divisions du temps et de la société, qui permettent l'action sociale. Cette mimétique sociale n'est pas dissociable de l'autocréation sociale et individuelle dans le temps, qui vient d'être notée. La *mimesis* littéraire, telle qu'on l'entend ordinairement<sup>38</sup>, se trouve réformée; la représentation temporelle devient inséparable de l'importance de cette figuration de l'autocréation.

La littérature antillaise contemporaine illustre remarquablement ces derniers points. Cette littérature peut être lue comme réaliste et comme non réaliste — il suffit de dire Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau. La question de la *mimesis* ne se confond pas ici avec le statut plus ou moins objectif, plus ou moins vrai, plus ou moins faux de la représen-

37 | Pour ces notations sociologiques et la notion d'autocréation, dans le contexte des sociétés contemporaines, voir TOURAINE, Alain. *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde aujourd'hui*. Paris: Fayard, 2005. Pour Alain Touraine, les sociétés modernes présentent un trait spécifique : la tension entre le mouvement de reproduction, propre à toute société, et le mouvement d'une organisation sociale créée par les forces de la société et toujours révisable. Une part de la littérature française serait ainsi la figuration de la possibilité d'une telle autocréation.

38 | La définition ordinaire est double: *mimesis* de l'objet; *mimesis* du discours. La littérature antillaise contemporaine s'attache à défaire les deux, par ce qu'on peut appeler son « irréalisme » et par ses mixtes linguistiques.

tation littéraire. Le mélange de réalisme et de défaut de réalisme traduit, de fait, le refus de discriminer les données des romans suivant des savoirs et des visions convenus de l'histoire, de la violence, suivant un droit que la littérature se reconnaîtrait de représenter. Les romans d'Édouard Glissant, les derniers en particulier, *Mabagony*, *Tout-Monde*, *Sartorius : le roman des Batoutos*, Ormerod<sup>39</sup>, sont les romans de la catastrophe de l'histoire — l'esclavage — et du droit à la représentation — dire ceux qui n'ont pas été reconnus et leur droit de se dire et de dire le monde. La même logique explique que *Texaco* de Patrick Chamoiseau<sup>40</sup> relève à la fois du réalisme, de l'explicite fiction et de l'allégorie — grâce à laquelle s'expose expressément le droit de la représentation. Le récit du temps et le récit d'histoire ne sont, si l'on cite à nouveau ces écrivains, que les récits du commencement du temps et de l'histoire que se reconnaissent spécifiquement tels agents humains — il suffit de dire *Les Indes*, poème d'Édouard Glissant<sup>41</sup>, et *Biblique des derniers gestes*, roman de Patrick Chamoiseau<sup>42</sup>. Cela est indissociable de la figuration de l'autocréation sociale, elle-même indissociables de la figuration de l'autocréation littéraire — exposée, par exemple, dans l'interrogation sur le droit de la représentation. Dans le cas d'Édouard Glissant, ce dispositif littéraire permet d'identifier le personnage du Noir comme une figuration entièrement relationnelle — figuration même de la liberté sans qu'il y ait nécessairement à préciser les conditions historiques d'une telle figuration<sup>43</sup>. Il faut comprendre que cette seconde part de la littérature française contemporaine donne ses temps et ses objets pour entièrement relationnels.

Ce partage de la littérature française contemporaine traduit le statut que se donnent, la vision de l'entreprise littéraire et de l'œuvre que reconnaissent les écrivains. Il appelle une lecture tout à fait spécifique des écrivains et invite à éviter trop de rapprochements arbitraires entre les œuvres.

La critique peut lire la littérature contemporaine selon une manière d'homogénéité et ainsi assembler Pascal Quignard, François Bon, Jean Echenoz, Pierre Michon, Antoine Volodine, James Sacré, Valère Novarina, Pierre Alféri. Il ne se conclut pas cependant que ce mouvement de lecture relativement homogène, que pratique la critique, autorise une description conventionnelle des traits spécifiques de leurs œuvres. Il ne se conclut pas plus des choix contemporains du réalisme — François Bon —, du souci d'une certaine littérature documentaire — Laurent Mauvini, Robert-Marie Koltès —, à une même sorte de retour de la littérature au monde — à supposer que cette notion de retour soit recevable. Une attention à l'histoire caractérise l'ensemble de la création littéraire contemporaine. Il y a bien des objets de cette attention et bien des manières de la traduire, que l'on s'attache à la Grande Guerre — Jean Rouaud, Richard Millet, Jean Echenoz, Claude Simon — ou à la Seconde Guerre mondiale — Claude Simon, Modiano —, que l'on retienne l'histoire plus contemporaine — Olivier Rolin, Jean Hatzfeld —, ou que l'on reprenne le fil de l'histoire de la littérature française à travers l'évocation de ses écrivains — ainsi tout ce qui a été écrit sur Baudelaire. Toutes ces approches de l'histoire ne dispensent pas d'identifier les différences

39 | GLISSANT, Édouard. *Mahagony*, nouvelle édition. Paris: Gallimard, 1997 — première édition 1987; *Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1995; *Sartorius: le roman des Batoutos*. Paris: Gallimard, 1999; Ormerod. Paris: Gallimard, 2003.

40 | CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.

41 | GLISSANT, Édouard. *Les Indes*. Paris: Le Seuil, 1965.

42 | CHAMOISEAU, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard, 2002.

43 | Ces points sont illustrés par le roman d'Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, op. cit.

qu'elles font reconnaître face au contemporain. Tout cela peut se lire selon le grand partage qu'il convient de redire: d'une part, un attachement à la tradition de l'avant-garde, qui fait entendre le souci du renouveau, celui du réel, celui de l'histoire, le sens de l'invention, celui de la continuité de la littérature ; d'autre part, sans que tout cela soit explicitement récusé, une manière spécifique de situer les œuvres, la littérature dans l'actualité, qui font de l'approche radicale du contemporain leur caractéristique définitoire — il suffit ici de simplement de rappeler des types de littérature: littérature policière, de science-fiction; littératures de la Shoah, de la colonisation; littératures des identités sexuelles et du genre...

Que la littérature française contemporaine présente ainsi deux parts constitue son originalité. Cette littérature se distingue, par là, des deux traditions critiques contemporaines qui, dans des perspectives idéologiques spécifiques et sans nécessairement renvoyer à la tradition des avant-gardes, pensent la littérature suivant un jeu épocal, suivant un jeu du partage du temps — la tradition du postmoderne et celle du postcolonial. La part de la littérature française qui fait prévaloir le renvoi à la tradition des avant-gardes se pense selon le contemporain et selon le renouvellement même de l'histoire — les implications temporelles du postmoderne et du postcolonial lui sont étrangères. La part de la littérature française qui récuse cette tradition des avant-gardes ne dispose pas une figuration du temps, semblable à celles qu'offrent le postmoderne et le postcolonial, parce que cette part s'attache au contemporain et au commencement des temps qui peut être dessiné dans le contemporain — hors de tout dessin téléologique ou contre-téléologique de l'histoire et du temps.