Une visite de la littérature narrative française au présent (1980/2007)

Bruno BLANCKEMAN, Université Rennes 2 Haute Bretagne

On peut difficilement présenter la littérature française au présent sans prendre parti, en tant que lecteur, professeur et critique, en tant qu'animal raisonnablement cultivé, ce que je tenterai de faire avec détermination et circonspection. Détermination, s'il s'agit d'affirmer qu'il existe bel et bien aujourd'hui une littérature vivante en France. Un discours convenu affirme pourtant volontiers le contraire. On stigmatise souvent, ici ou là, le formalisme et le narcissisme des romans actuels, leur perte de liens avec l'histoire de leur temps, leur déficit d'imaginaire. On fait parfois, là ou ici, de cette faillite le symptôme d'un déclin plus général, celui d'une culture dont au regard de son prestige passé on déplore la mort en cours, tantôt avec les larmes d'Andromaque tantôt avec celles d'un crocodile. Mais de quelles littératures, et de quels états de culture, parle-t-on au juste?

D'où la circonspection quant à une possibilité d'aborder de façon unitaire la littérature, qui résiste plus que jamais à toute mise en ordre et fuit l'esprit de catégorie. Il existe en simultané différents types de productions livresques, différents rythmes de création, des plus expérimentaux aux plus conservateurs, différents réseaux culturels associés à la diffusion d'œuvres elles-mêmes très variées, et ces différences accumulées compromettent l'idée de littérature pensée comme totalité. C'est donc depuis ses pratiques éclatées qu'il convient d'appréhender le champ littéraire actuel, sans pour autant renoncer à dégager les mouvements de fond, les tendances générales, les évolutions esthétiques voisines que cette hétérogénéité de fait recouvre, en raison d'une appartenance historique commune. Comment le statut culturel de la littérature s'est-il modifié en profondeur depuis le début des années 1970 ? Pourquoi le début des années 1980 marquent-elles une césure dans l'histoire de la littérature française ? À quoi ressemblent romans et récits en ce début de XXI^e siècle ?

Avec l'expansion de la société de consommation (on se reportera aux analyses de Jean Baudrillard), la littérature est devenue à part entière une branche de l'industrie des loisirs. Plusieurs centaines de romans paraissent chaque année, dictés par le seul rythme des saisons éditoriales, de l'attribution d'un prix, de leur exposition dans un point-vente d'hypermarché, de l'exhibition de leur auteur dans les multiples festivals, foires, fêtes qui fleurissent à foison. Avec l'avènement de la société du spectacle (on se reportera aux analyses de Guy Debord), l'« iconophilie », ou culte des images, le dispute à la « logophilie », ou primauté du verbe. Pour être lu, il faut être vu. C'est une nouvelle conception du livre et un nouveau rapport à l'écrivain qui concurrencent les anciens modèles à haute densité symbolique. La désacralisation de la littérature n'est pas un vain mot, mais une révolution culturelle : une discipline qui s'est longtemps pensée comme le substitut laïc d'une parole à l'origine sacrée, et fut légitimée comme telle par une société à l'écoute de ses écrivains éclairés et de ses

poètes-prophètes, subit la double épreuve d'une relativisation culturelle et d'une banalisation économique. L'écrivain-intellectuel n'est plus considéré comme un maître à penser mais comme un acteur parmi d'autres de la scène médiatique. Le livre passe du statut de production symbolique extraordinaire à celui de produit marchand ordinaire. Pas étonnant dans ces conditions que la bibliothèque devienne le nouveau lieu mythologique d'une littérature qui explore, sous forme de jeux citationnels, de pastiches virtuoses, de réécritures savantes tout un patrimoine culturellement contesté, et que les plumes les plus denses de notre temps – celles naguère d'un Georges Perec, celles aujourd'hui d'un Pascal Quignard, d'une Sylvie Germain ou d'un Pierre Michon – ne cessent de solliciter.

Si l'on adopte par ailleurs une perspective historique d'ensemble, la littérature d'expression française se caractérise au début des années 1980 par un phénomène de relance, phénomène paradoxal en cela qu'il résulte de la conjonction de plusieurs crises, esthétiques, culturelles et idéologiques. À des états de création esthétiques en partie bloqués correspondent les pressions d'un environnement historique sensible : d'un côté, les principaux genres littéraires, roman, poésie, théâtre, sont comme recrues de modernité, après avoir expérimenté en un minimum de temps, un siècle (De Gide au Nouveau Roman), un maximum de manipulations ; de l'autre, un univers qui se transforme et une humanité qui s'interroge, assiste à la dilution de ses repères collectifs et de ses référents intimes traditionnels, tente d'en mettre en place d'autres et se projette à cet effet dans des productions symboliques (des récits, entre autres). Une littérature en perte de vitesse, ou du moins en fin de cycle, est alors rappelée à ses fondamentaux par une civilisation en recherche de cadres. Les crises successives qui, en France comme dans les principaux pays européens, mettent à mal les différents secteurs de la vie publique et malmènent les mentalités collectives incitent la nouvelle génération d'écrivains à réévaluer certains dispositifs romanesques naguère décriés comme traditionnelles. Chaque crise suscite donc une action en retour de la littérature non seulement vers une société à laquelle elle propose des médiations symboliques, mais aussi sur elle-même qui se recharge, teste des dynamiques d'écriture inédites, délaisse une puissance de négativité dans laquelle s'étaient absorbées bien des écritures inventives depuis Mallarmé, via Blanchot. L'heure littéraire n'est plus au soupçon systématique : le Nouveau Roman, qui s'était attaqué aux formes traditionnelles de la fiction dans la lignée des grands novateurs du vingtième siècle, connaît à partir du milieu des années 1970 un certain ressac. Ses «membres» les plus illustres poursuivent désormais une œuvre parfois en décalage avec ses impératifs premiers. Au début des années 1980 Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute s'essayaient avec succès à la littérature de soi, pratique naguère honnie, le premier avec le cycle des *Romanesques*, la seconde avec *Enfance*. C'est en fait l'ensemble de la production expérimentale qui marque un recul certain à partir du milieu des années 1970. En témoigne la dernière salve des «mécris» (formule de Denis Roche), comme *Eden, eden, eden...* de Pierre Guyotat (1974) ou *Paysages de ruines* avec personnages de Danièle Sallenave (1975). En témoigne aussi la conversion progressive à des pratiques littéraires plus conformes aux usages de certains écrivains d'abord marqués par les expérimentations textuelles: Jean-Marie

Gustave Le Clézio, Danièle Sallenave, Pascal Quignard, Patrick Modiano. En témoigne enfin la pleine reconnaissance d'écrivains qui faisaient alors figure de cas à part tant ils oeuvrèrent à côté des injonctions de la modernité radicale et se retrouvent, alors même que certains d'entre eux achèvent et leur œuvre et leur vie, en phase avec leur temps littéraire (Albert Cohen, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier).

Pour explorer cet espace romanesque particulièrement éclaté, deux réflexes contraires: la complaisance - l'alignement de tous les livres au nom d'un principe de relativité culturelle qui les légitime tous comme des productions équivalentes - et la morgue - la condamnation moraliste des livres qui feraient tache, l'oeil rivé sur la grande échelle des valeurs. C'est donc un discours de la méthode autant qu'une visite guidée du patrimoine, l'un et l'autre en cours d'élaboration¹, que je propose maintenant, avec en arrière-plan la question que soulève ce type d'approches: comment évaluer les intérêts littéraires d'une œuvre sans postuler implicitement une échelle figée des valeurs ni cautionner une hiérarchie arbitraire des goûts ? La réponse est double : en proposant une critériologie de son propre système (ce qui interviendra *in fine*), en usant de la métaphore comme mode heuristique et de l'humour comme agent de distance, c'est-à-dire en générant ainsi une réflexion qui tente d'écarter toute illusion épistémologique, quand bien même elle tend vers la connaissance ordonnée, et toute fixation doxologique, quand bien même elle affirme un certain nombre de valeurs, littéraires et – donc ? - politiques. Qu'il me soit ainsi permis d'envisager successivement différents cas : celui des œuvres-sillons, des œuvres-paillettes, des œuvres-symptômes, des œuvres-plis.

Par l'image du sillon, j'entends des romans qui tracent chaque année à la même saison des pistes identiques. Leurs auteurs labourent à l'ancienne les mêmes terres de fiction, répétant de façon cyclique des gestes d'écriture pérennes. Ce rapport à la création productif en nombre d'ouvrages publiés, lucratif en termes de ventes, exploite des ressources qui s'appauvrissent toujours un peu plus. Le geste académique suscite un effet d'usure – œuvres creuses pour sillons trop creusés, produits sans saveur autre qu'une valeur passée. Il en va ainsi des traditions du roman historique et du roman régionaliste. Leur âge d'or, leur puissance méditative coïncident avec le romantisme, lorsque le romancier (Hugo) et l'historien (Michelet) s'imposent mutuellement comme sculpteurs de la mémoire collective, lorsque le poète (Nerval) et le conteur (George Sand) se veulent les scribes d'une nation enclose sur son terroir. Appliqués en boucle, dans des structures de pensée et d'expression, des modes de conception et de figuration proches de la taxidermie, les schèmes du roman historique tournent aujourd'hui à vide, en version égyptienne - Christian Jacq -, médiévale - Juliette Benzoni -, classique - Françoise Chandernagor -, tout comme ceux du roman régionaliste - Christian Signol. Idem pour les romans d'amour. *Du Roman de la rose* aux romans à l'eau de rose, ce sillon s'est mué en

¹ Un tel travail ne peut se mener à bien que révisé de façon régulière, en variant les angles et les approches. Si cet article reprend des pistes exploitées dans mes deux précédents essais, il propose des hypothèses « en travail » dans un essai en cours de composition.

boulevard tellement emprunté qu'on pouvait penser, depuis *Madame Bovary*, que la dénonciation de ses clichés fonctionnait comme une nouvelle contrainte (lire Albert Cohen, *Belle du seigneur*). C'était compter outre les collections spécialisées sans les oeuvres de quelques auteurs à succès - Madeleine Chapsal ou Marc Lévy, Alexandre Jardin ou Anna Gavalda - dont les publications raflent la mise.

Permanence des figures derrière la valse des étiquettes : tout fonctionne dans ces romans par conformité à des standards ne renvoyant plus qu'à eux-mêmes. C'est leur propre usure qu'ils désignent - signes creux évocatoires d'un romanesque défunt, littérature pour époque friande de vide-grenier. Rien de plus stable dans l'ordre de la pensée qu'une catégorie anthropologique - lien amoureux, sensibilité géographique, empreinte historique. Rien de plus mobile pourtant, dans une vie de civilisation, que les expériences et les affects spécifiques que cette même catégorie recouvre. L'adéquation entre des invariants mentaux et des variables culturelles, un sentiment-type et son ajournement s'effectue selon différents moyens, dont la fiction. Rien de plus déplaçable, en effet, que les mots pour poser cette adéquation, les récits pour la mettre en forme, les cadres d'un savoir donné pour la mettre en perspective. D'où la puissance des œuvres qui détournent les sillons au lieu de les suivre, et fertilisent le champ de la création littéraire en actualisant certains invariants anthropologiques, qu'ils relèvent de la fiction historique (Sylvie Germain, *Le Livre des nuits*), géographique (Pierre Michon, *Vies minuscules*), sentimentale (Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*).

Il est dans l'oeuvre-sillon une nostalgie de fabrication à l'ancienne, absente de l'oeuvre-paillettes. Brillante, l'oeuvre-paillettes est le pur produit de la société-spectacle. Le livre devient l'élément annexe d'une stratégie de mise en images destiné à vendre un label. Book ou look ? Question que posent les ouvrages à succès de Frédéric Beigbeder et d'Amélie Nothomb, par exemple. Une image d'auteur est fabriquée avec un soupçon de provocation sous le brushing pour l'un, une once d'épouvante sous le chapeau pour l'une. Le roman-paillettes excelle à capter l'air du temps et à écrire depuis l'ère du light. Air du temps : des atmosphères d'époque qui accrochent des évolutions de société importantes (le monde de la publicité comme matrice d'un rapport plus général à l'information propre à la fin du XXe siècle, dans *14€99* ; les rapports de force au sein d'une grande entreprise dans un pays d'Asie économiquement puissant dans *Stupeurs et tremblements*). Ère du light : un rapport allégé à l'écriture garantie anti-risques, une prose qui décalque l'ordre de la conversation, inclut des dialogues semi-formulés, progresse par adjonctions de tournures usuelles et de phrases passe-partout pour susciter un effet de lisibilité immédiate, de reconnaissance en temps réel. Limite principale de cette littérature: ne pas perdurer à son propre spectacle. Les paillettes s'éteignent sitôt les pages tournées. Une langue sans relief, qui démarque une oralité supposée standard, un récit de fiction qui suit par automatismes les canevas du genre, neutralisent leur propre objet. Les mots ne sont pas trouvés, les cheminements narratifs ouverts, pour formuler des hypothèses romanesques sur une réalité qui ne demande qu'à être interprétée.

L'écriture demeure toujours en retrait de son propre sens, que ce retrait s'exprime par l'humour blasé de Beigbeder ou le jeu de recyclage intertextuel propre à Amélie Nothomb.

Les œuvres-paillettes se consomment aux feux de la société-spectacle. Les œuvres-symptômes interloquent leur société. Elles constituent des lames culturelles de fond. En résonance avec son temps, l'écrivain aborde des problématiques qui taraudent la cité. Rendant manifestes des états partagés d'incertitude, son travail suscite le choc en retour, l'approbation ou la réprobation, selon la relation que les lecteurs entretiennent avec leur propre refoulé civil. Certaines oeuvres ont récemment connu un succès, et déclenché des polémiques, qui relèvent de cet effet d'attraction symptomatique. Depuis le début des années 1990, Christine Angot composait des récits de soi à audience restreinte, ciblant quelque zone mouvante dans laquelle, entre fiction, fait divers, mise en scène de soi, des états de conscience stables le cèdent à des éboulements de psyché. *L'Inceste* et *Sujet Angot* ont suscité un intérêt élargi. La question de soi s'y énonce, ou plutôt s'y contracte, sur un mode radical, affirme son urgence fébrile et le refus catégorique de tout traitement convenu. Comment écrire l'intime au féminin en échappant à l'alternance des figures culturelles contraires, une option féministe dont les revendications et les tentatives littéraires sont devenues canoniques, une option féminine en mode rétro, avec des postulats essentialistes qui connaissent un nouveau succès dans une société française de moins en moins portée sur les valeurs de gauche (le mythe de l'éternel féminin ressuscité en vogue des porno-récits, à la Virginie Despentes)? L'effet Angot tient peut-être moins à la densité de son œuvre qu'au refus tout terrain qu'elle apporte à tout ce qui concerne la finition du féminin dans la société et sa définition autorisée en littérature.

Mais l'oeuvre qui se situe en phase symptomatique extrême avec son temps reste, dans la dernière décennie du XXe siècle, *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Le roman répond par un dispositif allégorique à l'anxiété commune du devenir de l'espèce humaine. À angoisse millénariste diffuse, scénario futuriste futé - une posthumanité de synthèse nous remplace - et écrivain opportuniste qui tient un discours réversible, donc doublement flatteur, sur le vingtième siècle finissant, discours tout à la fois moraliste - le progrès technoscientifique est une arme de destruction, la libération des moeurs depuis 1968 est une aliénation par l'instinct sexuel - et cynique - tout est jeu au spectacle du désastre, y compris la visée critique d'un roman fonctionnant comme son propre imposteur, condamnant l'esprit de consumérisme général avec une verve d'autant plus acerbe qu'il s'en sait potentiellement le premier bénéficiaire. Symptomatique, le roman de Houellebecq l'est alors à un autre titre: celui d'un réinvestissement à succès du champ idéologique par une littérature qui s'en était détournée. Par son catastrophisme -l'an 2000 ou le suicide de l'espèce humaine-, l'auteur se rattache à la famille anti-Lumières des apôtres de la décadence, héritiers d'Oswald Spengler pour lesquels tout pas en avant précipite la chute.

Certaines oeuvres impressionnent ainsi leur temps, à tous les sens du verbe. De façon décisive d'autres font pli. Dérangeant l'uniformité lisse des pratiques, refusant toute planité d'écriture, elles laissent des traces. Par oeuvres-plis, j'entends celles qui portent la littérature à son degré d'exigence le plus soutenu. Comment en juger autrement que de façon impressionniste ? Question de critériologie. L'œuvre pleinement littéraire concentre des propriétés qui, à lecture, se déplient. Ces propriétés concernent simultanément son rapport à l'écriture – une appropriation des formes de la langue commune et de l'esthétique dont elle hérite –, son mode d'expansion dans l'imaginaire – une puissance de transposition figurative – et le travail de configuration heuristique qui est ainsi rendu possible – une capacité de médiation symbolique par laquelle, faisant sens depuis un dispositif formel et une disposition imaginative spécifiques, elle exerce en retour une puissance d'intelligibilité sur le réel.

La qualité élémentaire d'un roman tient à sa capacité de limiter ce que Roland Barthes appelait le degré endoxique du réel : opinions communes, valeurs convenues, réflexes idéologiques qui empoissent la connaissance. L'œuvre-pli restitue le réel au travail du sens depuis des stéréotypes d'époque ou des évidences validées par le temps que de nombreux récits, sillons et paillettes, se contentent de répéter. La réalité est immersion, le réel construction : certains romans participent de ce travail de reconnaissance en aidant à appréhender l'étrangeté foncière du monde, à la configurer en un environnement signifiant, tout en entretenant sa part latente de chaos. Ainsi mettent-ils en scène la société actuelle en dégageant ses modes de fonctionnement culturels – société du spectacle dont Jean Échenoz se fait le capteur humoristique –, en pointant ses lignes de faille, la face inverse du quotidien si proche de quelque principe de monstruosité familial, chez Marie Ndiaye ou Emmanuel Carrère, les impostures culturelles fin de siècle chez Philippe Sollers, les marges proliférantes des villes chez François Bon, la hantise de l'histoire héritée du XXe siècle, ce Moloch dont les échos coupables sont entretenus par Patrick Modiano (récits de l'Occupation), Antoine Volodine (fictions totalitaires), Didier Daeninckx (Guerre d'Algérie), Olivier Rolin (mémoire de Mai 1968). Pour assurer cette dimension heuristique, l'œuvre déplie un rapport à l'imaginaire qu'elle module depuis un spectre de possibilités des plus ouverts, de l'ostentatoire à l'elliptique. Versant ostentatoire, toutes les emphases d'une projection-spectacle qui double le réel en objectivant des mondes parallèles et impose une crypto-réalité visionnaire permettant d'évaluer l'idée même de réel (J-M.G. Le Clézio, Richard Millet, Patrick Chamoiseau). Versant elliptique, tout un art subliminal de la scène demeurée latente, d'une histoire romanesque narrée par défaut, d'une écriture toujours située en deçà des expériences qu'elle relate (Patrick Modiano, Christian Oster, Annie Saumont).

Seule une appropriation critique des formes langagières et des catégories esthétiques peut articuler ces imaginaires du monde en un projet d'écriture et valider ainsi son potentiel cognitif. La langue ne constitue pas

un simple médium pour l'écrivain: elle est un objet en travail à part entière. Cette langue, l'œuvre-pli s'en fait à la fois le conservatoire et le laboratoire: elle suscite une tension créatrice entre son histoire (en devenir) et sa mémoire (en jeu). Certaines œuvres proposent ainsi une investigation, parfois un inventaire, des usages linguistiques de leur temps. Il en résulte une dimension sociopolitique d'autant plus efficace qu'elle ne relève pas d'une thèse à soutenir mais du traitement contrastif de la matière verbale: bien des romans répercutent ainsi des phénomènes d'exclusion à même des actes d'énonciation clivés (François Bon, Annie Ernaux). D'autres écrivains oeuvrent depuis les répertoires de la langue, transmettant des usages perdus ou déployés à rebours des réflexes contemporains. Pascal Quignard, Claude Louis-Combet, Linda Lê écrivent ainsi à la transversale du temps : de façon tortueuse, remontant les usages, ils inventent une démarche généalogique d'ordre intime (s'écrire) et collectif (reconstituer quelque histoire de la parole commune). Comme un conservatoire, leurs récits répertorient et transmettent les différentes mémoires d'une langue. Comme un laboratoire, ils les éprouvent, leur impulsent des dynamiques nouvelles, testent leur plasticité en les mettant à l'épreuve de réalités culturelles et psychiques inédites (Pierre Guyotat, Bernard-Marie Koltès, Bernard Noël).

Ce phénomène d'appropriation agit aussi dans le rapport que l'œuvre entretient avec les esthétiques littéraires. Plus le récit se coule dans des formes mortes, moins grande est sa puissance de résonance. L'œuvre devient pleinement littéraire en résistant aux modèles canoniques. Résistance des plus variées. Elle peut consister à les dévoyer en jouant la carte de la parodie (Jean Échenoz) ou à les saturer en jouant celle de la contrainte oulipienne (Régine Detambel). D'autres romans démarquent la bibliothèque : elles indexent leur filiation littéraire, fût-ce à titre de jeu trompeur (Éric Chevillard, Lydie Salvayre). Un souci d'expérimentation radical demeure aussi, qui s'exprime par des dynamiques transdisciplinaires et intergénériques. Plusieurs textes confrontent l'écriture romanesque aux autres instances possibles de la fiction - cinéma, media, photographie - et l'énonciation narrative à ses multiples usages culturels - sciences humaines, presse, oralité. Il en résulte des fictions exploratoires, parfois poussées jusqu'à l'objet excentrique, ouvertes sur les mutations technologiques, donc idéologiques, actuelles (Tanguy Viel, Chloé Delaume, Patrick Bouvet). Quant aux chassés-croisés intergénériques, ils sont devenus comme une nouvelle règle. Certaines œuvres empruntent au roman et à l'autobiographie (Serge Doubrovsky), à l'autobiographie et à l'essai (Pascal Quignard), à l'essai et à la poésie (Jean-Loup Trassard), à la poésie et à l'autobiographie (Jean-Claude Pinson). Il en est d'elles comme de l'enfant freudien : des perverses polymorphes. Il en est d'elles, aussi, comme des identités culturelles et subjectives qu'elles contribuent à représenter: en voie de redéfinition, en recherche d'affinités, dans un bougé des modèles consacrés et des pratiques normatives - identités d'un monde en mutation, dans des formes narratives qui s'astreignent à un même effet de redéfinition.

Portrait, donc, de la littérature comme passeur pour temps troubles. À lecture des œuvres se dessine en effet une ontologie du doute. Les portraits du siècle finissant tendent vers la représentation d'une humanité

malmenée. Sylvie Germain, dans *Immensités* ou *Eclats de sel*, varie les silhouettes de l'accablement, sur fond d'Europe déboussolée. Antoine Volodine propose différents cas romanesques de fracture psychique, François Bon, de rupture sociale. Là où Beckett faisait de clochards une incarnation grotesque de la dérégulation, Bernard-Marie Koltès multiplie dans son théâtre les personnages de rôdeurs interlopes, de fugitifs hors-la-loi, comme autant d'ombres d'une humanité en dérive. Une tension rétrospective détermine l'acte littéraire chez Pierre Michon, Pascal Quignard, Jean Rouaud: l'écriture tente de compenser, par les échos d'une durée retrouvée des sensations d'incomplétude, une relation défaillante à l'actualité. Nombreux sont les écrivains qui entretiennent ainsi la conscience coupable d'un siècle, le vingtième, dont les acquis les plus performants voisinèrent avec les exactions les plus insupportables. A cet égard le retour fréquent de scènes représentant les épisodes de la Première Guerre Mondiale marque la volonté de ne pas oublier à la fin d'un siècle les atrocités qui l'ont ouvert et l'ont accompagné (la Seconde Guerre mondiale – phénomène Jonathan Littell – saisit les romanciers). Comment faire avec une conscience accidentée par l'histoire, un principe de raison universelle désaxé qui s'est transformé en un phénomène de mémoire traumatique, se rechargeant à chaque crise nouvelle depuis sa propre année-zéro et sollicitant, en amont de toute histoire, les origines mêmes du mal ? Une anxiété s'énonce face au devenir de l'être, à son profil mouvant, à ses contours psychiques imprévisibles, à son irréductible énigme. D'où le paradoxe qui caractérise le roman actuel : comment qualifier cet être, par un imaginaire, par des histoires, par le récit, en évitant toute approche irrécusable, toute majuscule anthropocentriste et égocentrique ? Une pratique décalée de la fiction permet de trouver l'optique appropriée – celle-là même en laquelle on peut voir la recherche d'un humanisme (auto)critique.

Si bien des romans actuels alimentent à moindres frais la fringale de la grande consommation et la frénésie de l'industrie des loisirs, de nombreux autres se fondent ainsi comme pleinement littéraires. Leur assimilation singulière des catégories littéraires, les empreintes qu'ils imposent à la langue usuelle constituent les conditions d'une écriture dynamique, articulant une vision du monde, en phase sur des pulsations d'être. Décalant les imageries psychiques auxquelles elles empruntent et les moulages narratifs dans lesquels elles se coulent, elles composent des histoires à forte propension heuristique. Quand ces conditions font défaut, l'élaboration d'une *œuvre* le cède au simple traitement du *texte*. Le littéraire est aussi une question de qualité(s) - autant dire, pour ne froisser personne, une histoire de plis.

Quelques romans et récits français des auteurs cités et quelques autres (1968-2007)

Angot, Christine. *Vu du ciel*. Paris: Gallimard, 1990.

Beigbeder, Frédéric. *Windows on the world*. Paris: Grasset, 2003.

Benzoni, Juliette. *Les Larmes de Marie-Antoinette*. Paris: Plon, 2006.

Bergounioux, Pierre. *La Maison rose*. Paris: Gallimard, 1987.
 Bon, François. *Limites*. Paris: Minuit, 1985.
 Bouvet, Patrick. *Shot*. Paris: Olivier, 2000.

Camus, Renaud. *Roman roi*. Paris: POL, 1983.
 Chamoiseau, Patrick. *Solibo le magnifique*. Paris: Gallimard, 1988.
 Chandernagor, Françoise. *L'Allée du roi*. Paris: Gallimard, édition Poche 2007.
 Chapsal, Madeleine. *Divine passion*. Paris: Fayard, 2000.
 Chevillard, Éric. *Préhistoire*. Paris: Minuit, 1994.
 Claudel, Philippe. *Le Rapport de Brodsky*. Paris: Stock, 2007.
 Cohen, Albert. *Belle du seigneur*, Gallimard. Paris: 1968.

Daeninckx, Didier. *Meurtres pour mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
 Des Forets, Louis-René. *Ostinato*. Paris: Mercure de France, 1997.
 Desportes Virginie. *Les chiennes savantes*. Paris: Florent-Massot, 1998.
 Detambel, Régine. *La Lune dans le rectangle du patio*. Paris: Gallimard, 1994.
 Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
 Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.

Echenoz, Jean. *Je m'en vais*. Paris: Minuit, 1999.
 Ernaux, Annie. *La Place*. Paris: Gallimard, 1983.

Gailly, Christian. *Les Évadés*. Paris: Minuit, 1997.
 Garetta, Anne-Françoise. *Sphinx*. Paris: Grasset, 1986.
 Gavalda, Anna. *Je l'aimais*. Paris: Dilettante, 2002.
 Germain, Sylvie. *Le Livre des nuits*. Paris: Gallimard, 1985.
 Guibert, Hervé. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, 1990.
 Guyotat, Pierre. *Progénitures*. Paris: Gallimard, 2000.

Holder, Eric. *L'Homme de chevet*. Paris: Flammarion, 1995.
 Houellebecq, Michel. *Les Particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998.

Jacq, Christian. *Les Mystères d'Osiris*. Paris: OX, 2003.
 Jardin, Alexandre. *Fanfan*. Paris: Gallimard, 1992.
 Jauffret, Régis. *Autobiographie*. Paris: Verticales, 2000.
 Juliet, Charles. *Lambeaux*. Paris: Gallimard, 1995.

Koltès, Bernard-Marie. *Prologue*. Paris: Minuit, 1991.

Le Clezio, Jean-Marie. *Désert*. Paris: Gallimard, 1980.
 Le, Linda. *Les Trois parques*. Paris: Christian Bourgois, 1997.
 Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006.
 Louis-Combet, Claude. *Marinus et Marina*. Paris: Flammarion, 1979.

Macé, Gérard. *Vies antérieures*. Paris: Seuil, 1991.
 Michon, Pierre. *Vies minuscules*. Paris: Gallimard, 1984.
 Millet, Richard. *La Gloire des Pythre*. Paris: Gallimard, 1995.
 Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard, 1997.

Nadaud, Alain. *La Mémoire d'Érostrate*. Paris: Seuil, 1992.
 Ndiaye, Marie. *La Sorcière*. Paris: Minuit, 1997.
 Nothomb, Amélie. *Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel, 1992.

Oster, Christian. *L'Aventure*. Paris: Minuit, 1992.

Perec, Georges. *W, ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.

Quignard, Pascal. *Petits Traités*. Paris: Maeght, 1990.

Ravalec, Vincent. *Cantique de la racaille*. Paris: Flammarion, 1992.
 Robbe-Grillet, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris: Minuit, 1985.
 Rouaud, Jean. *Les Champs d'honneur*. Paris: Minuit, 1990.
 Rolin, Olivier. *Tigres en papier*. Paris: Seuil, 2002.

Sallenave, Danièle. *Les Portes de Gubbio*. Paris: Hachette, 1980.
 Saumont, Annie. *le Lait est un liquide blanc*. Paris: Julliard, 2002.
 Schuhl, Jean-Jacques. *Ingrid Caven*. Paris: Gallimard, 2000.
 Salvayre, Lydie. *La Compagnie des spectres*. Paris: Seuil, 1997.
 Serena, Jacques. *Lendemain de fête*. Paris: Minuit, 1993.
 Signol, Christian. *Marie des Brebis*. Paris: Éditions de la Seine, 2002.
 Simon, Claude. *l'Acacia*. Paris: Minuit, 1989.
 Sollers, Philippe. *La Fête à Venise*. Paris: Gallimard, 1987.

Toussaint, Jean-Philippe. *La Salle de bains*. Paris: Minuit, 1985.

Viel, Tanguy. *L'Absolue perfection du crime*. Paris: Minuit, 2001.

Vilain, Philippe. *L'Été à Dresde*. Paris: Gallimard, 2003.

Volodine, Antoine. *Le Port intérieur*. Paris: Minuit, 1995.

Yourcenar, Marguerite. *Comme l'eau qui coule*. Paris: Gallimard, 1982.