

Fictions documentaires

I – Roman ?

_ Le roman est vaste et protéiforme, si vaste et protéiforme qu'il est malaisé d'en donner une définition adaptée à toutes les occurrences. On s'accorde sur la définition de base qu'il comporte normalement un fil narratif qui, même malmené ou fragmenté, conduit l'ensemble ; et qu'il a, par rapport à d'autres genres littéraires, un net penchant pour le réalisme.

_ Roman est le genre a priori apprécié des lecteurs mais qui suscite un enthousiasme tiède chez nombre d'auteurs.

_ Dans *L'Ere du soupçon* (1950), Nathalie Sarraute étendait le genre roman à des textes autres que « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages ». Dans ces textes nouveaux élargissant l'idée de roman, le héros de roman était remplacé par un « je » tout-puissant menant le récit.

_ Roman est une catégorie dont lecteurs et journalistes culturels ne se gênent pas pour dire à quel point ils regrettent qu'elle suscite un enthousiasme tiède chez nombre d'auteurs, car la conséquence en est un afflux de romans tièdes qui n'ont, disent-ils, pas la force de rendre compte du monde contemporain.

_ Tout n'a pas toujours été rose dans la vie du roman. Le roman a traversé dans son histoire des périodes d'interrogations quant à son statut et sa légitimité de parole. Aucun auteur sérieux ne peut s'asseoir sur ces interrogations. Le doute actif accompagne et contrôle chaque ligne écrite. Si bien qu'on n'entraperçoit parfois le monde qu'au travers du maillage serré du doute et de l'auto-soupçon.

_ Certains journalistes piaffent cependant d'impatience, ils ne supportent plus ce maillage traité de typiquement français, ils aimeraient qu'on oublie tout, qu'on pardonne, qu'on se désintéresse des scrupules et qu'on décrive enfin les mécanismes complexes du monde dans des romans solides de facture traditionnelle. Autant d'intelligence et de subtils cerveaux embauchés au service du doute, du soupçon et de la réflexion en miroir sur l'activité d'écrire leur évoque au bout d'un moment une rétention maladive, une avarice de la pensée, tel est le courant reproche.

_ Le roman est vaste et protéiforme, on dit qu'il y a chez lui de la place pour tout le monde. Il revêt une sorte de sens large qui signifie « Pas un poème, pas une pièce de théâtre, pas un essai non plus », soit la catégorie littéraire la plus vaste et la plus indifférenciée au point de vue marché du livre. Bref, il serait logique de nommer romans les livres dont je veux parler ; néanmoins il y a des différences, il y a des réticences, des connotations tout de même divergentes.

II – « Fictions documentaires »

Les livres dont je veux parler sont souvent associés au champ de la poésie, ce qui est absolument justifié d'un point de vue sociologique, bien qu'au point de vue formel il soit aussi fondé de les inscrire dans l'histoire du roman. Ce sont des livres qui agencent données, narrations, raisonnements selon des modes que Jacques Rancière nomme

« Fictions documentaires » quand il délimite le phénomène similaire dans le domaine du cinéma, prenant l'exemple de la méthode par laquelle Chris Marker entrecroise et fait dialoguer différents types de documents réels, pour élaborer à partir d'eux des combinaisons et rapprochements de sens inédits, méthode qui évoque aussi les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, les films de Jean Rouch ou de Claudio Pazzi.

« Le privilège du film dit documentaire est que, n'étant pas obligé de produire le « sentiment du réel », il peut traiter ce réel comme problème et expérimenter plus librement les jeux variables de l'action et de la vie, de la signification et de l'in-signification. » (Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Seuil 2001)

De même, dans les « fictions documentaires littéraires » (qui pour donner tout de suite un corpus express et extensible pourraient rassembler des textes de thématiques et d'esprits dissemblables quoique de méthodes comparables comme ceux d'Enrique Vila-Matas, Jean-Charles Masséra, Jacques-Henri Michot, Nathalie Quintane, Daniel Foucard, W. G. Sebald, Pascal Quignard, ou encore certains textes de Brecht comme ses *Dialogues d'exilés*, les recueils d'entretiens de Heiner Müller (*Esprit, pouvoir et castration*)...), ce n'est généralement pas la narration qui conduit la progression du texte, mais plutôt le fil de la pensée et la combinaison de données ou de contenus de savoir collectés ici ou là : chiffres et statistiques, articles de journaux, observations sur le motif, conseils pratiques, comptes rendus d'associations, savoir et réflexions ethnologiques, scientifiques, architecturaux, politiques, littéraires etc., le principe organisateur allant de la minimale juxtaposition copiée-collée au commentaire plus ou moins englobant.

III – Prose d'époque

Il y a un rapport étroit entre le type de littérature produit à une certaine époque et son contexte historique et social, quant à la manière qu'ont les textes de sélectionner leur lieu d'émission, le terrain d'où ils prendront la parole. Arno Schmidt, dans un texte intitulé *Calculs*, précise la situation de ses propres recherches par rapport à l'histoire de la littérature. Passant en revue les types classiques de prose (grand roman, roman par lettres, entretiens, journal intime) et montrant à quel usage social de la parole ils correspondent, il conclut : bien que ces formes restent fructueuses pour le même usage qu'elles avaient déjà par le passé, ce serait « pour la description et l'éclaircissement du monde par le mot » une erreur fatale que de vouloir s'en tenir à ces modes. De là un programme de recherche dont une des étapes s'énonce ainsi :

« Mettre à la place de la chère fiction d'autrefois d'un « déroulement continu de l'action » une structure de prose plus conforme aux modes de l'expérience humaine et qui, si elle est plus maigre, est aussi plus nerveuse. » (Arno Schmidt, *Roses & Poireau*, 1959, trad. fr. Maurice Nadeau 1994)

D'où si nous transposons la question : En quoi les textes énumérés plus haut sont-ils des structures de prose qui coïncident avec notre expérience actuelle du monde ? S'il faut un trait distinctif de notre expérience du réel proche ou lointain, on peut partir de son fort taux de médiatisation par des écrans d'ordinateurs ou de télévision. Nous vivons de manière intensive dans la compagnie d'écrans de petite taille, et ces écrans déversent dans notre salon, dans nos chambres et sur nos bureaux un volume considérable de renseignements et/ou inepties concernant le monde ; néanmoins nous ne sommes pas pour autant ahuris, nous ne sommes pas engloutis dans des écrans de télé ou d'ordinateurs,

nous ne leur cédon qu'une proportion limitée de notre attention : voici le second trait distinctif. Nos écrans ne sont pas du type écran de cinéma ; devant un écran de taille petite ou moyenne dont nous sommes pour une part nous-mêmes le projectionniste, nous nous oublions en fait assez peu, nous commentons à voix haute le spectacle au fur et à mesure de son déroulement, nous changeons le DVD, nous cliquons, nous retartinons un sandwich, nous répondons au téléphone.

Hypothèse : Que le fil narratif propre au roman, ce qu'on aime de la lecture du roman, a plutôt un penchant vers l'écran de cinéma et l'obscurité de la salle de cinéma que vers l'écran d'ordinateur ; que même en cas de cohérence narrative malmenée, et même en cas d'autofiction, il y a une rupture entre réel et fiction, un saut à pieds joints dans la fiction, une enveloppe d'obscurité qui sépare et protège la fiction de l'existence de l'auteur et de celle du lecteur. Alors que les livres dont je veux parler interviennent et font des commentaires pendant le spectacle, sont écrits et lus lumière allumée et non dans un semi-isolement - que ceci soit synonyme de liberté ou de précarité.

IV – Coordonnées d'émission

Retour en arrière. Alors, qu'est-il arrivé au roman ? Quels scrupules s'insinuèrent et grandirent peu à peu en lui ? Lors d'entretiens radiophoniques (*Préface à une vie d'écrivain*, France Culture/Seuil 2003) Alain Robbe-Grillet opposait pour étudier cela deux premières phrases de romans. Les premières lignes de tout livre sont le contrat tacite que l'auteur passe avec son lecteur, où il indique implicitement le lieu d'où il parlera ; la première phrase dénonce discrètement les coordonnées de la fenêtre, de la voiture ou du satellite où se trouve posté « celui qui dit ça ». Robbe-Grillet analysait donc ces deux phrases avec en guise d'outil la question opérationnelle : Qui dit ça ?

« Louis Lambert naquit, en 1797, à Montoire, petite ville du Vendômois, où son père exploitait une tannerie de médiocre importance et comptait faire de lui son successeur ; mais les dispositions qu'il manifesta prématurément pour l'étude modifièrent cet arrêt paternel. » (Balzac, *Louis Lambert*, 1833)

« Aujourd'hui Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. (...) » (A. Camus, *L'Etranger*, 1942)

L'écart montre à quel point le XXème siècle a atteint le roman dans sa belle confiance : quand Balzac énonce les faits du point de vue omniscient de la vérité ou de Dieu, Camus, un peu plus d'un siècle après, n'écrit qu'à travers le filtre du doute et d'une semi-opacité. Dans *L'Etranger*, dit Robbe-Grillet, il y a quelqu'un dès le début, quelqu'un qui ne comprend pas le monde, et ce déficit de compréhension occupe tant de place qu'il devient le sujet du livre. On pourrait ajouter, pour pousser à son extrême l'efficace du scrupule, le début de *l'Innommable*, où le doute hyperbolique pratiqué par Beckett jette en retour sur Descartes une lumière inattendue ; les coordonnées du narrateur sont vertigineusement inexistantes, celui qui dit ça est encore en construction :

« Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. » (S. Beckett, *L'Innommable*, Ed. de Minuit 1953)

De cette croissance du doute à l'intérieur du roman découlent les transformations détaillées par Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon* : le roman compris au départ comme « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages » s'étend à des récits énoncés à la première personne, qui sont les compositions complexes, bienveillantes ou manipulatrices d'un Je, méthode d'écriture du roman aujourd'hui quasi-exclusive. La confiance qui existait dans l'énonciation réaliste, dans la capacité pour un individu particulier qui ne soit pas scientifique, sociologue, anthropologue, philosophe, d'énoncer sur les mécanismes et les perceptions de l'existence d'autrui un discours fictionnel et néanmoins vrai, a été mise à mal depuis l'intérieur de la littérature, et sans retour possible. Là survient le point de tension : s'en tenir au récit à la première personne, c'est faire preuve d'une belle honnêteté, c'est analyser souvent avec une grande précision l'intériorité psychique, les micro-phénomènes de conscience, les sinuosités qui précisément justifient la nécessité du doute dans l'énonciation ; mais c'est en même temps risquer de limiter le terrain d'excursion du roman à l'expérience des auteurs, et freiner sa capacité d'investigation et de mise en scène des multiples ou lointains aspects du monde contemporain.

Or les recherches littéraires énumérées plus haut proposent, me semble-t-il, d'autres passages possibles, des inventions d'itinéraires, d'autres modes de fonctionnement du réalisme qui endossent et pourront endosser les méandres complexes du monde, sans faire fi des questionnements longuement élaborés par l'histoire du roman quant au langage littéraire et à sa capacité de connaissance.

V – Le déballage systématique de paquets

Roland Barthes définit l'écriture politique propre aux régimes autoritaires comme un durcissement du sens des mots qui leur soustrait ambivalence et neutralité en leur associant un jugement moral, positif ou négatif.

« La séparation du bien et du mal occupe désormais tout le langage, il n'y a plus de mots sans valeur (...), il n'y a plus aucun sursis entre la dénomination et le jugement. »

Par ex. dans la rhétorique de la Restauration :

(...) « les ouvriers revendicatifs étaient toujours des « individus », les briseurs de grève des « ouvriers tranquilles », et la servilité des juges y devenait « la vigilance paternelle des magistrats ». (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil 1953)

On trouve aujourd'hui mille exemples de ces réductions lexicales ; le mot « quotidien » par ex. aussi simple et neutre que celui d'individu qui, depuis sa paisible et répétitive tranquillité, s'est vu déplacé du côté des difficultés matérielles louables de tous ceux qui, contrairement aux autres, travaillent sur le terrain au quotidien. Dans le commerce soutenu que nous entretenons avec nos compagnies d'écrans, c'est quasiment chaque phrase venant nous entretenir du monde qui doit être ainsi suspectée. D'une part le monde met le son plutôt fort, si bien que des pluies de données se déversent en masse dans nos intérieurs, mais d'autre part ces milliers de données ne nous sont pas livrées brutes et sont impropres à l'absorption immédiate, car emballées ; le déballage de paquets constitue une bonne partie de nos activités d'écriture.

C'est à cet ouvrage infini que s'attache Jacques-Henri Michot lorsqu'il répertorie par ordre alphabétique, dans *Un ABC de la Barbarie* (Al Dante, 1999), les « bruits » du monde, soit les stéréotypes employés en abondance par les media. La liste obtenue recouvre l'essentiel de la surface des pages ; ce qui n'empêche pas que s'y insèrent, à la

place alphabétique qui leur revient, des noms d'auteurs, artistes, musiciens, des extraits d'œuvres ; ni que la narration se développe finalement dans l'espace réservé aux notes en bas de pages, interstices réduits mais suffisants pour que le récit d'une amitié puisse se construire, sur le bord et par fragments.

La bêtise comme durcissement de la pensée énoncée par ordre alphabétique évoque Flaubert et le *Dictionnaire des idées reçues*. Dans ses romans, Flaubert s'était employé aussi à incorporer la bêtise à même la narration, pour la faire parler par sa propre voix : le style indirect libre systématise l'utilisation du langage de l'autre dans le but de lui nuire, de le faire s'agiter contre ses propres intérêts : la voix de l'auteur prend à son compte les discours des personnages, acquiesce et se plie à leurs circonvolutions, si bien qu'on entend la constante dissonance des deux voix, celle du personnage et celle de l'auteur qui la singe ironiquement par en-dessous ; et prend de même à son compte la succession des théories contradictoires qui affolent Bouvard et Pécuchet dans leur désir de sciences et de travaux pratiques.

Par ex. quand Bouvard et Pécuchet s'essaient à l'activité philosophique :

« Si l'individu ne peut rien savoir, pourquoi tous les individus en sauraient-ils davantage ? Une erreur, fut-elle vieille de cent mille ans, par cela même qu'elle est vieille ne constitue pas la vérité ! La foule invariablement suit la routine. C'est, au contraire, le petit nombre qui mène le progrès. » (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, 1880, Garnier-Flammarion 1966)

Méthode où l'auteur enfle un costume adverse, qu'on retrouve ici :

« Bonjour et bon courage si vous cherchez un emploi. La récession annoncée par l'OCDE est conforme aux prévisions : il y a déjà de nombreuses files d'attente devant les agences d'intérim.

Ca devient dur, très dur, dans le sens où vous avez peu de chances de sortir de la logique intérimaire. Ce matin en banlieue nord vous êtes toujours sans rien pour la journée à Bobigny, Gennevilliers, Saint-Denis et puis plus loin à Cergy-Pontoise. » (Jean-Charles Masséra, *France, Guide de l'utilisateur*, POL 2000)

Pas de Je s'exprimant ouvertement, et encore moins racontant sa vie ; ce qui n'empêche pas que quelqu'un habite là : une singularité d'auteur se trouve enveloppée à l'intérieur des analyses économiques, des études statistiques et pseudo-scientifiques, des articles de journaux et autres discours à la fois étrangers et familiers. Cette singularité n'est pas en rapport d'opposition frontale avec le groupe social comme c'est généralement le cas dans les romans, la poésie lyrique, le cinéma de fiction, où les aspirations particulières d'un être, sa poésie propre, se heurtent aux impératifs prosaïques, à la loi et aux lois générales du groupe ; la singularité détourne de l'intérieur les langages d'autorité de leur direction, les fait dissoner par juxtaposition et jouer les uns contre les autres.

L'intérêt réside bien sûr dans l'équivoque. La bêtise crasse, ou dont nous serions indemnes, a moins d'attrait que celle dont nous sommes de manière ambiguë partie prenante. *Bouvard et Pécuchet* sont un modèle parce qu'ils sont loin d'être carrément stupides, parce qu'il y a hésitation constante entre leur avidité légitime de savoir et le fiasco de sa réalisation, que l'échec vienne par approximation de la pensée, découragement ou catastrophes commises sur le voisinage. La bêtise est troublante lorsqu'elle représente au sein des individus particuliers le langage fossilisé du groupe.

« Je me demande pourquoi ça énerve tellement tout le monde quand on prend du plaisir à faire de sa bouche sortir des mots qui viennent de la bouche des autres et de quelle nature exacte est cet énervement. De quelle nature exacte est cet énervement ça vraiment je me

demande de quelle nature – quand les mots qui sortent de la bouche nous rassurent avec eux les autres – soi les autres et les rapports secrets. » (Caroline Dubois, *C'est toi le business*, POL 2005)

VI - Données, Pensée : Commentaire

Au lieu d'être structurées par une construction narrative, les fictions documentaires le sont par un maniement hétéroclite plus ou moins orthodoxe de la pensée consistant à traiter les flux de données disponibles. Et pour commencer, il y a pas mal de ménage, des objets à dépaqueter, tel ou tel morceau de monde à ressaisir. D'où un emploi intensif de la palette des définitions et redéfinitions du réel - que ces définitions traquent au plus près, dans le détail, la réalité sociale d'un phénomène, comme en usent par ex. Christophe Tarkos à propos de l'argent, ou le groupe Tiqqun à propos de la représentation de la Jeune-Fille, sujet et objet de consommation ; ou qu'au contraire les auteurs profitent du caractère axiomatique et fondateur de la définition pour engendrer une réalité de toutes pièces comme le faisait Henri Michaux inventant les modes de vies de ses tribus imaginaires jusqu'à créer les insaisissables *Meidosems* à la définition toujours changeante, ou comme le Sous-Commandant Marcos dans ses textes programmatiques où la définition concerne l'établissement de l'avenir, à la fois poétique et concret (par ex. définition du *Mexique que nous voulons*) ; certains textes encore passent par la définition pour générer peu à peu, en tournant autour de l'objet, une narration ; d'autres comme ceux de Pascal Quignard ou de Dominique Fourcade pour ralentir et s'enfoncer verticalement et poétiquement dans le réel.

Par ex.

« L'argent est la valeur sublime.

Il existe une valeur universelle, l'argent. L'argent est la référence des bonnes et des mauvaises pensées. Des actes bons et des actes mauvais. L'argent est aimé, l'argent aimé donne la force de se mouvoir et de penser. (...) » (C. Tarkos, *L'argent*, Al Dante 1999)

Par ex. :

« S'il y a un extrême contemporain, il devrait y avoir un modéré contemporain. Je ne crois pas ce dernier terme possible – le contemporain est à la fois une détonation et une rivière, ni l'un ni l'autre ne sont modérables. Le contemporain est un rythme, qui nous tient avec une fermeté extrême. » (Dominique Fourcade, *Outrance utterance*, POL 1990)

Par ex

« **Point zéro mental** :

L'endroit où on se visualise avant l'arrivée de la bombe atomique : souvent un supermarché.

Bambification :

Métamorphose mentale d'êtres vivants de chair et de sang en personnages de dessins animés dotés de valeurs et de comportements judéo-chrétiens bourgeois.

Ethnomagnétisme :

Tendance des jeunes à habiter dans les quartiers d'immigrés, plus débridés et émotionnellement chauds : « Tu ne peux pas comprendre, maman – là où j'habite, les gens s'embrassent. » (Douglas Coupland, *Génération X*, 1991, Trad. fr. Robert Laffont 1993)

Le statut littéraire de la pensée a par ailleurs ceci de spécial que son épaisseur et ses irrégularités y sont bienvenues. Il ne s'agit pas de scruter le monde au travers d'une pensée objectivement transparente. Le rapport à la vérité diverge de celui qui gouverne l'essai dont la contrainte minimale est de se conformer au principe de non-contradiction. La prérogative littéraire est ici de permettre à la pensée d'avancer, reculer, se précipiter

en avant n'importe comment, se décourager, se contredire, clamer des semi-aberrations en toute mauvaise foi, bref de jubiler selon des critères tout autres que ceux de l'essai. Avec pour conséquence la transposition de la narration vers la pensée elle-même.

Par ex. la pensée poétique de Caroline Dubois, qui réitère ses fins questionnements, s'enfonçant avec douceur et entêtement dans les choses, ne donnant pas à l'obtention de la réponse plus de poids qu'à la manière dont les questions s'avancent et se démultiplient :

« Je me demande quelle est la différence entre ce qu'on attrape et ce qu'on fabrique et en quoi ça se transforme et où.
En quoi ça se transforme ça je me demande – maman oh la la maman je me demande en quoi ça se transforme oh ça je me demande en quoi en quoi. » (Caroline Dubois, *C'est toi le business*, POL 2005)

Par ex. Nathalie Quintane décomposant les conceptions existantes et exerçant la sociologie par le détail :

« Les millions de nombrils dénudés vus à Saint-Tropez depuis 1946 n'ont pas formé une croûte – ou dépôt – vulgaire. En repassant, ils ont poncé le regard, qui les voit pour eux-mêmes ou préfère mémoriser plus bas la marque d'un pantalon ou plus haut la qualité du coton. » (Nathalie Quintane, *Saint-Tropez – Une Américaine*, POL 2001)

Par ex. Jacques-Henri Michot qui ordonne des fragments selon un subtil agencement de règles dont le point de départ est le calendrier (l'idée d'un « Calendrier musical ») - le désir de connaissance, l'ardeur de la recherche des fragments et la nécessité de leur classement devenant un objet principal de narration :

« J'avais donc renoncé au *liant*, en m'efforçant pourtant, dans un premier temps, de croire qu'en l'état cela pouvait tout de même être susceptible d'intéresser (qui, au juste, j'étais bien incapable de me le dire – ou plutôt, j'avais en tête, même si rares, voire très rares, rares à l'extrême, tu vois, les lectrices et les lecteurs avides d'enrichir leurs connaissances dans quelque domaine que ce soit, ces "souris du savoir grignotant chaque jour un peu du lard de la vérité", comme disait Rossellini (...)) » (J.-H. Michot, *Trop*, travail en cours)

VII - Narration, histoire littéraire, techniques des magazines

Récits et narration ne sont pourtant pas absents : feuilletons télé, romans policiers, vie des héros et autres saints, anecdotes excessives ou banales, réelles ou fictives, sont rapportés, complétés, adulés, montés en épingle... mais ils ne peuvent constituer l'armature du texte, du fait que la possibilité n'est pas ouverte, par manque de temps, de patience et d'envie, de se couper aussi longuement du réel et de la production de remarques à son sujet. Les récits, plus souvent prélevés là où ils existent déjà qu'inventés (souvent documentaires donc, mais pas toujours), ont plutôt le rôle de preuves apportées au dossier herméneutique qu'ils ne valent pour eux-mêmes. Pascal Quignard déplie, explore et approfondit le sens de légendes et récits de toutes sortes qu'il détaille en courts fragments, Enrique Vila-Matas relate des vies d'écrivains et des éléments autobiographiques, Christophe Fiati l'histoire vécue de ses *Héroïnes* (Courtney Love, Sissi, Madame Mao) et aussi bien des épisodes de *Batman* ou de la *Chanson de Roland*, Jacques-Henri Michot, dans le texte cité plus haut, des éléments d'histoire de la musique contre lesquels il juxtapose les terribles moments de répressions politiques et de massacres humains.

Par ex. :

« Elizabeth sera un jour impératrice d'Autriche mais elle ne le sait pas encore, et elle mourra assassinée par un anarchiste italien, au bord du lac de Genève. Sa vie fera l'objet de deux films réalisés par le cinéaste Ernst Marischka (...). Le cinéma n'est pas inventé et Elizabeth a toute la vie devant elle et dans la Bavière où tout est photogénique la berline file à vive allure. » (Christophe Fiat, *héroïnes*, al dante 2005)

« Arnauld et Nicole se cachèrent dans les Ardennes. Ils disaient qu'ils étaient deux taupes qui cherchaient à avancer sous le sol de ce monde. Voltaire disait d'Arnauld que le plaisir d'écrire en liberté lui avait tenu lieu de tout. (...) » (Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Grasset 2002)

Selon un processus semblable, la relation à l'histoire littéraire se trouve modifiée dès lors que la littérature mène conversation et rapports de forces avec une profusion de discours disparates. Considéré depuis l'avalanche des énoncés, le champ littéraire n'apparaît pas, ou plus, comme le lieu conflictuel d'un progrès passant par la déconstruction d'œuvres antérieures. Si l'histoire littéraire est une des composantes de cette affluence de discours, il s'agit de la composante la plus proche, la composante amie, le moteur, la boisson énergétique. Ainsi Enrique Vila-Matas, l'être dont il s'en faut peu qu'il ne soit « *l'être le plus littéraire de la terre* », use-t-il de ses abondantes lectures, à la manière d'un Montaigne fiévreux, comme de modes d'emploi pour sa propre existence, les citations littéraires lui tenant lieu d'interprètes, de guides, de costumes qu'enfilent ses réflexions et ses angoisses pour donner un sens nouveau, ou enfin un sens, à telle ou telle situation vécue.

Parenthèse : On aura peut-être remarqué le cousinage des emplois de la narration relevés plus haut avec certaines méthodes troubles du reportage journalistique. Dans le domaine de l'articulation réflexion / narration, le journal télé et nombre d'articles de magazines, de *Elle* à *Valeurs mutualistes* et à certains sujets du *Monde*, appliquent un mode logique biaisé, où un discours général sur un problème (le paiement des impôts par internet / une opération chirurgicale rallongeant les jambes des jeunes Chinoises) se trouve étayé et soi-disant prouvé par le témoignage et les aventures d'un cas particulier (Gérard à l'ordinateur / Li, ses jambes, son patron, le chirurgien). Il faudrait nuancer les raisons de cette proximité, ainsi que la légitimité d'user de cette argumentation frauduleuse selon les contextes (là où le cas particulier nous importe en littérature ou dans la vie courante, il ne peut tenir lieu de preuve dans un type informatif de discours) ; cela permet en tout cas de considérer une zone de rapprochement des langages littéraires et médiatiques et d'en deviner la dissonance : à la fois ressemblance et dissemblance.

Dans l'univers littéraire, on attribue souvent les recyclages de langues journalistiques ou marketing aux expérimentations poétiques marginales, éloignées des recherches du roman. Or les modes de prose de la télévision et des magazines étant dans la société les plus amplement diffusés et les plus admis qui soient, il ne paraît pas abusif que de les considérer en littérature, il y a là un puissant levier à manier, un levier en fait très peu expérimental. Comme Rancière en choisissait le parti dans ses études sur le cinéma, mieux vaut adopter le point de vue inverse de la plainte et ne pas accompagner le mouvement de « longue déploration contemporaine de la télévision ».

« Montrer comment l'art des images et sa pensée ne cessent de se nourrir de ce qui les contrarie. » (*La fable cinématographique*, Seuil 2001)

VIII – Je et Nous

Finalement, au point de vue grammatical, il semble que tout ceci pourrait encore se traduire par un redéploiement vers le pluriel. Si le rapport au monde n'est pas un antagonisme franc du Je et du réel extérieur, mais plutôt un glissement et un mouvement du Je au sein des phénomènes et des discours sociaux, avec le désir de les emprunter, de les reconfigurer, de s'y confronter de l'intérieur, de les rendre habitables, alors l'attention se déplace vers le pluriel, vers des constructions sociales, des extensions de Nous à dimensions variables.

« Nous habitons des constructions neuves et surdimensionnées. Nous aimons le neuf parce que la nouveauté, c'est nous. Notre ville est construite comme une image. L'image de votre productivisme outrancier. Cette outrance nous plaît. Opacité et vertige, voilà ce que vous avez produit, voilà ce que vous dénoncez, voilà ce que nous voulons habiter. Vos villes sont à activer. » (Daniel Foucard, *Novo*, Al Dante 2003)

E. Pireyre