

ANNEES 80 : ENJEUX ESTHETIQUES ET EDITORIAUX D'UNE PERIODISATION

JOËLLE GLEIZE

Université Aix-Marseille

Force *et* (in)tranquillité des années 1980 : tandis que la référence à Pessoa souligne l'éclatement, la dispersion manifeste et les visages multiples de la littérature de ces années-là, l'oxymore en dit les tensions ; des tensions qui font que pèse davantage, selon les aspects retenus, l'un ou l'autre des pôles de l'opposition et qui rendent incertain le jugement de valeur.

La question de la valeur a été posée depuis lors à la littérature de façon récurrente, et sous deux formes différentes : celle de la valeur de la littérature dans la société à un moment donné et celle de la valeur des œuvres littéraires d'une période donnée. Deux questions distinctes : la littérature peut voir contester sa place et sa valeur et des œuvres peuvent néanmoins être reconnues. Laissons de côté la question de la place du littéraire, ou de l'écrivain, détrôné de la fonction sacrée conquise aux XVIII^e et XIX^{èmes} siècles et remise en question par la transformation de nos sociétés (Citton, 2008)¹. Dans la littérature de la fin du XX^{ème} siècle s'exposent différentes voies de prendre acte de la perte de royauté de la littérature, et d'écrire quand même, même si c'est impossible et fragile.

Quant à la question de la valeur de la littérature de la décennie 1980, elle est plus restreinte, et inséparable du manque de recul qu'implique le regard sur le contemporain.

¹ Voir aussi sur ce même sujet, le colloque « Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin » organisé par D. Viart et D. Rabaté en 2010. Un premier volume dirigé par D. Viart et L. Demanze, est paru en juin 2012, Armand Colin.

Sans doute les trente ans qui nous en séparent donnent-ils plus d'assurance : certaines œuvres contestées ou ignorées alors sont désormais reconnues. La polémique des années 90 et les accusations longtemps portées aux romans français, qui seraient inaptes à prendre en compte le monde extérieur (Todorov, 2007)², peuvent être considérées comme une querelle récurrente et désuète (Viart, 2009). On a pu y voir à juste titre l'effet d'une crise « non de création mais d'appréhension »³ (Bessard-Banquy, 2009), due en partie à l'effacement des repères dans le processus de légitimation des textes.

C'est avec le confort d'un certain recul que le renouvellement littéraire de cette période peut donc être envisagé, en essayant d'éviter les pièges du schématisme ou du dogmatisme qui menacent toute tentative pour raconter une histoire à partir de ce qui est en cours. Un certain consensus s'est établi, un processus de légitimation est en cours, l'un et l'autre opérant des choix à interroger. De même, la périodisation : tout seuil est arbitraire et approximatif, celui de 1980 tout comme un autre : c'est une hypothèse de travail qui présente l'intérêt de faire apparaître des lignes de force. Je voudrais tenter de décaler le regard sur ce consensus, le déporter sur les marges, éviter d'en figer la lecture, sans pour autant prétendre ni à l'exhaustivité ni à l'infaillibilité et en prenant à mon tour le risque de l'arbitraire.

Après un rappel de ce sur quoi s'accordent les meilleurs analystes et sans vouloir contester leurs thèses, je proposerai quelques compléments d'information. Mais auparavant, dans un second point, je préciserai certaines données du contexte éditorial qui pèsent sur la reconnaissance littéraire.

² On se souvient que T. Todorov dans *La Littérature en péril*, portait à son encontre une triple accusation de formalisme, de nihilisme et de solipsisme. Et J. Ph. Domecq et E. Naulleau : « Quelle littérature a-t-on le plus mis en avant en France depuis vingt ans ? Les jeux autoréférentiels, soit la littérature ironique sur la littérature et le énième degré sur les genres ; l'autofiction, soit « l'autosatisfaction », Narcisse qui ne prend que ses risques ; la nostalgie, soit la littérature de fond de terroir avec écriture artiste dont on nous dit que « là, au moins, l'écritûûre », n'est-ce pas... (...) », *La Situation des esprits*, La Martinière, 2006, 162.

³O. Bessard-Banquy, « L'hyperproduction éditoriale, l'affaîssement de la critique traditionnelle à destination des lettrés, se doublent d'un effacement des repères évidents dans le processus de légitimation des textes », « Du déclin des lettres aujourd'hui », n° 6, *LHT*, *ibid.*.

Un consensus sur les années 80

De ce consensus, les termes de la problématique de cette journée d'études constituent une parfaite synthèse, à l'exception peut-être, de la question des Littératures francophones, qui reste trop souvent encore tenue à l'écart des analyses de la période : retour de la référence et de l'auteur, émergence de nouveaux écrivains et textes.

La plupart des ouvrages sur la littérature contemporaine font de 1980 un seuil et de la décennie une « période charnière » : période de rupture avec une certaine modernité, celle des avant-gardes. Cette rupture d'avec la rupture caractérise ce qui a été appelé post-modernisme, ce terme emprunté à l'architecture, mais dont le flou et les contradictions ainsi que les acceptions différentes selon les cultures (américaine, allemande, française) ont fait qu'il a été quasi abandonné, du moins en littérature (Compagnon, 1990). Le phénomène est souvent décrit comme un *retour* à des principes esthétiques antérieurs, alors qu'il apparaît surtout comme prise de distance et de liberté face à ce qui était devenu une image trop rigide de la modernité, une sorte de surmoi esthétique.

Une des premières composantes thématiques et esthétiques de ce renouvellement paradoxal est donc le « retour de l'auteur », ou du sujet, si l'on considère que c'est équivalent. Le principe d'immanence structuraliste et la place faite au lecteur sur lequel se clôt le célèbre article de Roland Barthes « La mort de l'auteur » ont pu constituer des tabous dès lors remis en question. Et d'abord par Barthes lui-même qui n'a cessé de se déplacer de livre en livre. Dès 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes* comme *W ou le souvenir d'enfance* de Perec proposent des formes d'écritures de soi qui n'ont rien d'un retour naïf à l'énonciation autobiographique. D'une part, anamnèses fragmentaires et jeu d'alternance des pronoms. De l'autre, refus d'un formalisme vide associé à une expérimentation de formes nouvelles : Perec entrelace fiction et écriture de soi pour dire sans pathos et crûment la blessure historique et personnelle majeure qu'est l'extermination des juifs⁴.

⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, 1975, *Je me souviens*, 1978, *Récits d'Ellis Island*, 1980.

Dans les années 80, ce sont les dits « nouveaux romanciers » qui inventent des ruses énonciatives, jeux avec les pronoms, les temps, la fiction, pour travailler un matériau autobiographique en évitant les pièges et les illusions d'un récit qui croirait pouvoir retrouver le passé. On ne peut guère voir dans *Enfance* (1983) de Sarraute, dans *L'Amant* (1984) de Duras, dans *Les Géorgiques* (1981) ou *L'Acacia* (1989) de Simon, un « retour à », voire une palinodie. La question se pose sans doute de manière différente pour Alain Robbe-Grillet, mais chacun de ceux-là, à l'évidence, poursuit de façon cohérente son œuvre singulière tout en se déplaçant, en se donnant de nouveaux objets.

Parallèlement, parmi les premiers livres publiés par des inconnus, nombreux relèvent de cette recherche de nouvelles écritures de soi, que ce soit par une narration fragmentée dans *L'Image fantôme* (1981) ou *Aventures singulières* (1982) d'Hervé Guibert ou par le biais de l'évocation de la disparition d'un parent (Annie Ernaux, *La Place*, 1983, *Une femme*, 1988), ou encore dans les autofictions qui, à la suite de *Fils* de Doubrovsky, jouent sur l'ambiguïté du contrat de lecture, à satiété parfois.

Un autre retour tout aussi remarqué est celui du récit et de la narration, que Robbe-Grillet et Sarraute condamnaient en tant qu'intrigue : après l'exploration des limites du dépouillement narratif, la recherche d'un renouvellement se fait dans des énonciations narratives nouvelles, ce qui ne signifie pas toujours retour au roman. Un retour au plaisir du récit se manifeste dès les années 70 dans le foisonnant *La Vie, mode d'emploi* (1978), sous-titré « romans » et qui multiplie personnages et histoires de quêtes et de voyages en un « puzzle narratif achevé » (Burgelin, 1988: 173); ou en 1978, dans *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano, qui raconte une investigation sur le passé en même temps qu'une quête d'identité d'un juif aux noms multiples.

De cette mutation sans reniement, on peut voir une forme significative dans l'œuvre de Claude Simon, pour qui la description, on le sait, est constitutive du récit. Après *Leçon de choses* en 1975, où la narration ne se construit que de descriptions, *Les Géorgiques*, en 1981, raconte, par montage et assemblage discontinu, les destins de

deux frères ennemis pendant les guerres révolutionnaires et, refusant l'ordre chronologique, entrelace le récit-description de moments différents de l'Histoire (1789, 1936 et 1939-1940). Et *L'Acacia* poursuit dans cette voie en réduisant le feuilleté narratif aux deux guerres mondiales, celles du père et du fils. Mutation exemplaire en ce que s'y déploie, dans la continuité rigoureuse d'une poétique, une logique de déplacements et de reprises, de tentatives toujours à recommencer, pour dire au plus intense l'expérience de la violence du réel.

Quant aux nouveaux venus sur la scène littéraire, ils racontent, en effet : ils jouent avec les codes narratifs pour les parodier, avec des intrigues enchevêtrées qui ménagent parfois des culs de sac narratifs, comme Jean Echenoz dans *Cherokee* ou *l'Equipée malaise* (1983, 1986). En revanche, la parodie du romanesque de Jean-Philippe Toussaint dans la *Salle de Bain* ou *L'Appareil photo* (1985, 1988) réduit l'intrigue à quasiment rien, mais préserve le plaisir d'une verve narrative pure et loufoque.

Dans le discours sur les années 80, se trouve souvent évoqué le retour du référent sous l'espèce d'un réel social ou historique. Mais celui-ci était-il véritablement banni ? Claude Simon s'était vu reprocher en 1971 déjà, à Cerisy-la-Salle⁵, à propos de *la Route des Flandres*, de lui accorder une importance suspecte (Simon, 1997: 355-358) ; banni des positions de principe d'alors, le référent insiste pourtant dans l'écriture. Et le même Simon fonde les *Géorgiques* sur la découverte de documents épistolaires de son ancêtre général d'Empire, largement cités : le document est constitué en base de la construction fictionnelle. Il est en revanche plus ambigu dans l'écriture érudite de Pascal Quignard, qui privilégie la matière antique tout en revendiquant un travail de restauration et d'appropriation. *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia*, sous titré roman, comble par l'imaginaire les blancs laissés dans une œuvre ancienne inachevée et fragmentaire, tout en réécrivant les *Notes de chevet* de Sei Shônagon⁶. Ailleurs, c'est une réalité sociale et actuelle brutale que décrivent les livres de François Bon, *Sortie*

⁵ Le reproche émanait de Jean Ricardou, au colloque de Cerisy-la-Salle de 1971 – cet épisode a été évoqué avec ironie par Claude Simon, dans *Le Jardin des Plantes* (1997).

⁶ Écrits intimes d'une grande dame japonaise du XI^e siècle, l'ouvrage est mentionné dès la p. 21 des *Tablettes de buis d'Apronia Avitia*.

d'usine et de Leslie Kaplan, *L'excès l'usine* qui paraissent la même année (1982) : mécanisation de l'homme et de la femme au travail, comme amputés de leur humanité par l'univers totalitaire de l'usine. La littérature vient buter sur une réalité qui excède le langage et les mots qui pourraient la décrire, et la syntaxe se plie au vœu de dire le réel comme choc.

Comme les historiens des Annales, attentifs à la vie quotidienne d'un Montaillou et aux généalogies familiales, ces écritures peuvent aussi ne retenir du réel et de l'histoire que le plus ordinaire, ce que Perec nomme « l'infra-ordinaire ». Les titres de Pierre Bergounioux et de Pierre Michon sont significatifs : *Miette* (1985) est le nom d'un personnage aussi mineur que ceux des *Vies minuscules* de Michon (1984). Pour Michel de Certeau qui en 1980, publie *L'invention du quotidien ; I Un art de faire*, le quotidien ne relève pas d'un savoir : il est ce qui perturbe la pensée, à la fois résidu et ce dans quoi nous sommes pris et que nous ne voyons pas. Perec cherche ainsi à dire ce que « nous vivons sans le penser », une expérience du vécu plutôt qu'une banalité plus facile à représenter. Pour débusquer cet infime, il faut une attention renouvelée et pour Perec, des contraintes : « Questionnez vos petites cuillères. Qu'y a-t-il sous votre papier peint ? » (Perec, 1989: 13); ou des inventaires : 2 chapitres de *La Vie mode d'emploi* sont intitulés « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans ». R. Barthes appelle « romanesque » cette attention au réel de l'expérience quotidienne qu'il veut ainsi distinguer du roman. « Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; c'est un mode de notation, d'investissement d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie. » (Barthes, (1975) 1995: 327).

De même que ce retour du romanesque n'est pas un retour au roman traditionnel, le retour du sujet ou de l'auteur, de la narration ou du référent ne sont pas, pour les auteurs cités, de l'ordre de la reprise de pratiques jadis décriées, mais plutôt des déplacements d'objet en même temps qu'un renouvellement des formes pour dire ces objets comme ils n'avaient pas été dits. Les nouvelles générations ont toutes, comme dit Dominique Viart, reçu le soupçon en héritage, un héritage qu'ils se sont approprié. Et la force de la littérature de ces années 80, sa richesse et son intranquillité tiennent, au

moins autant qu'à l'émergence de nouveaux auteurs, à la présence toujours vivante et innovante des générations précédentes⁷ : celle des « anciens », S. Beckett, N. Sarraute, M. Butor, C. Simon et M. Duras, dont les œuvres changent alors radicalement de statut (deux sont reconnus internationalement par le prix Nobel, une autre devient populaire) ; mais aussi celle des « aînés », P. Modiano, JMG Le Clézio, G. Perec (qui meurt en 1982 mais dont l'œuvre prend de plus en plus d'importance) P. Quignard, et puis celle des nouveaux venus comme J. Echenoz, F. Bon, E. Chevillard, H. Guibert, P. Michon, P. Bergounioux, ou A. Volodine, etc. Cette coexistence d'œuvres à des stades d'élaboration divers produit un feuilleté d'esthétiques d'une diversité remarquable, tout en suscitant chez les contemporains une certaine difficulté à percevoir ce qui est prometteur dans ces écritures nouvelles. Cela rend d'autant plus remarquable le flair des éditeurs capables de déceler les écritures « vives », pour reprendre l'adjectif de Nathalie Sarraute.

Éditeurs et création d'auteurs

De cette image consensuelle de la littérature de la décennie émerge une sorte de canon, une sélection de noms d'auteurs à la constitution de laquelle tous les médiateurs et prescripteurs, éditeurs, critiques et enseignants participent étroitement. Dans le cadre de cet article, il est difficile de tous les prendre en compte et nous nous en tiendrons aux éditeurs.

Le contexte éditorial se caractérise par la conjonction de trois phénomènes, le troisième tentant de compenser les effets des deux premiers : l'accélération de la concentration éditoriale et de la surproduction, une certaine crise de la lecture d'une part, et d'autre part une politique volontariste d'aide à la culture du gouvernement de F. Mitterrand. 1980 est l'année du rachat du groupe Hachette par Matra, événement symbolique du pouvoir pris par la logique industrielle pure sur l'industrie du livre. Les fusions d'entreprises se multiplient en un mouvement de concentration qui va croissant et n'a pas cessé depuis (Mollier, 2002). Les pôles éditoriaux qui appartiennent aux grands groupes (Hachette, Presses de la Cité) sont menacés de devoir se plier à une

⁷ En revanche, en sciences humaines, disparaissent alors R. Barthes, M. Foucault, J. Lacan, et d'une certaine façon, L. Althusser.

logique de rentabilité incompatible avec la spécificité du livre⁸, et de ne plus pouvoir perdre de l'argent sur la majorité des livres (premiers romans et poésie surtout) en se rattrapant sur quelques best-sellers et sur les ventes aux clubs et aux collections de poche. Dans la tradition éditoriale, la péréquation permet en effet à l'éditeur de considérer les auteurs comme constituant un fonds et un investissement pour l'avenir.

Or, le nombre d'éditeurs indépendants diminue et les éditeurs « moyens » comme Gallimard ou Le Seuil, résistent en se constituant en « archipel », mais l'édition artisanale est marginalisée et risque d'être écartée des circuits de distribution. Vue des États Unis, cette situation cependant apparaît encore pour quelque temps enviable⁹ (Schiffrin, 1999). C'est en 1998 que Jérôme Lindon mettra en garde contre « l'édition sans éditeurs » et la fragilisation des éditeurs de littérature qui doivent créer leur public et ont besoin de temps pour cela. Pour compenser les effets négatifs de cette situation, une politique d'aide à la librairie¹⁰ (la loi Lang sur le prix unique date de 1982) et d'aide aux éditeurs de littérature (CNL) a été mise en place. Mais les nombreux petits éditeurs nés dans les années 70 et qui jouent un rôle notable dans le paysage éditorial - en particulier dans la recherche de nouveaux auteurs - restent des structures très fragiles et beaucoup ne résistent pas longtemps¹¹.

La force des Editions de Minuit

Dans ce contexte, les Editions de Minuit occupent une position singulière et jouent un rôle éminent dans la création littéraire d'alors. Toute maison d'édition traditionnelle, toute collection littéraire veut offrir un espace qui attire des écrivains prometteurs. Or une maison d'édition dont les options esthétiques sont fortes et convergentes crée une sorte de « communauté de lecteurs » qui comprend des écrivains en puissance. Beaucoup de temps est cependant nécessaire pour qu'une image d'éditeur

⁸ La rentabilité d'un produit ordinaire se situe entre 12 et 15% alors que les marges bénéficiaires sur le livre se situent entre 1 et 3%.

⁹ Quand André Schiffrin analyse l'évolution de l'édition américaine sous ce même titre, cet éditeur américain considère que la France échappe encore à ce phénomène de concentration accéléré.

¹⁰ Création de l'ADELIC, Association pour le développement de la librairie de création, décembre 1988.

¹¹ Les éditeurs-artisans se multiplient dans la période de croissance des années 70, puis connaissent une décroissance à partir de 1979.

ou de collection se construisent et le rapport des écrivains aux éditeurs est étroitement lié à la scène littéraire des décennies précédentes.

La Maison Gallimard garde son pouvoir d'attraction grâce au prestige de son catalogue et à son statut d'éditeur indépendant ; de plus en plus cependant, l'exploitation de son fonds dans des rééditions prime sur le travail de recherche de nouveaux auteurs. En revanche, grâce aux débats autour du Nouveau Roman, à des choix audacieux ou avant-gardistes et à la stature de Beckett, les Éditions de Minuit ont conquis une force d'attraction et une fonction modélisante évidentes. Modèle d'une maison qui a su constituer un fonds de premier plan, tout en restant de dimension réduite et en préservant son indépendance ; modèle d'un éditeur découvreur d'auteurs et qui a su construire leur légitimité avec l'appui de la critique (Simonin, 1994). Les Éditions de Minuit attirent ou sélectionnent des auteurs qui, tout en restant singuliers, sont en quête de nouvelles voies pour la littérature : invention d'identités narratives nouvelles, forme de récit épuré, usage d'un certain détachement. Dans cette décennie, Jérôme Lindon publie les premiers livres d'un nombre impressionnant d'auteurs prometteurs¹² : tels, par ordre d'entrée dans la maison d'édition : Hervé Guibert, François Bon, Eugène Savitzkaya, Jean Echenoz, Marie N'Diaye, Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet, Eric Chevillard, Christian Gailly, Christian Oster, Jean Rouaud et Antoine Volodine en 1990. Très peu de ces premiers romans sont des succès en dehors de *Cherokee* (prix Médicis), *Les Champs d'honneur* (prix Goncourt) et *La Salle de bain* (succès critique) ; mais ils n'en démontrent pas moins la capacité de J. Lindon à déceler de vrais talents et des écrivains porteurs d'une œuvre intéressante.

Forment-ils pour autant un groupe? Jérôme Lindon, à la fin de la décennie, proposait dans une publicité pour le premier roman de Christian Oster de réunir sous le

¹² Hervé Guibert, *L'image fantôme*, 1981, François Bon, *Sortie d'usine* 1982, Eugène Savitzkaya, *La disparition de Maman* (id), Jean Echenoz, après *Le Méridien de Greenwich*, 1978, *Cherokee* 1983, Marie N'Diaye, *Quant au riche avenir* 1985, J. Philippe Toussaint, *La Salle de bain* 1985, Marie Redonnet, *Splendid Hôtel* 1986, Eric Chevillard, *Mourir m'enrhume* 1987, Christian Gailly, *Dit-il*, 1987, Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, 1990 (Prix Goncourt), Antoine Volodine, *Lisbonne dernière marge*, 1990.

terme de « romanciers impassibles » Echenoz, Toussaint, Deville et Oster¹³ (Vercier-Viart, 2005: 391). La génération précédente des auteurs Minit n'avait pu ou voulu éviter l'étiquette « Nouveau Roman », mais chacun avait développé son œuvre selon sa logique poétique propre. Et dans les années 80, il était difficile de nier la singularité de chacun d'eux. Pourquoi ce désir de regroupement ? Est-ce le désir de voir l'histoire se répéter ? La critique parle (docilement ?) de « jeune génération Minit » : l'effet recherché est produit. Plus tard, elle parlera de littérature « minimaliste » et l'effet de groupe – version molle de l'école littéraire - renforcé par les attentes de la critique, et l'intérêt croissant de l'université¹⁴, est attesté. La force de cette identité éditoriale matérialisée dans les livres et le goût des étiquettes a induit la recherche d'une parenté entre les écritures d'auteurs d'une même maison et à parler d'un « style Minit ¹⁵ ». Peut-on voir là un effet de la lecture et des choix de Jérôme Lindon ? Ainsi est soulignée la fonction de créateur d'auteur de l'éditeur. Car si tous les auteurs ainsi découverts ne sont pas devenus des auteurs reconnus ou primés, ils ont tous construit une œuvre qui, grâce à l'éditeur et avec le temps, a pu trouver son public.

Espaces éditoriaux intranquilles

Il existe cependant d'autres maisons d'édition ou collections novatrices, et il importe de ne pas les oublier, car elles enrichissent d'autres noms la littérature de cette décennie. En voici quelques exemples, parmi toutes celles qui accompagnent alors Minit dans le travail de recherche d'auteurs, quoiqu'avec une visibilité moindre. Deux exemples de collection, d'abord :

La collection Fiction et C^{ie} est très représentative du foisonnement de la décennie et de la multitude des voies d'exploration des possibles en littérature. Créée au

¹³ Publicité insérée dans *La Quinzaine* pour le premier roman de Christian Oster. Le terme serait emprunté à un journaliste, (B. Vercier et D. Viart, 2005).

¹⁴ Le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle a organisé en juillet 2003, un colloque sur « Les Écrivains minimalistes », sous la direction de Marc Dambre et de Gilles Ernst. Eric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, mais aussi Emmanuèle Bernheim, Christian Gailly, Eric Laurent, Hélène Lenoir sont quelques-uns des écrivains dont l'œuvre est au centre de cette décade.

¹⁵ La question « Existe-t-il un style Minit ? » a fait l'objet d'un colloque les 23-24 et 25 mai 2012 à l'Université d'Aix en Provence.

Seuil en 1974 par Denis Roche, transfuge de *Tel Quel*, sur un mode d'ouverture maximale, la collection accueille tous les genres (roman, poésie, essai) de littérature française et étrangère, à condition que les auteurs parviennent, à tâtons et avec obstination, à inventer et à « développer une forme » pour reprendre les mots de l'éditeur. Et ce mode d'incitation par la liberté donnée correspond à son souci de créer un espace d'inventivité pour des auteurs et des livres très divers : romans de Jean-Luc Benoziglio qui remporte le prix Médicis, de Nancy Huston, fait de la juxtaposition de récits portraits, du belge Pierre Mertens, de Pascal Bruckner, un roman adapté au cinéma par Polanski ; des nouvelles de Susan Sontag, l'essayiste ; un texte inclassable d'humour noir, de Maurice Roche, le premier roman d'Olivier Rolin et le premier ouvrage de l'autoportrait foisonnant et éclaté de Jacques Roubaud¹⁶.

À l'inverse de Fiction et C^{ie}, la collection L'Un et l'autre de Gallimard, que le psychanalyste écrivain J. B. Pontalis fonde en 1989, se donne une ligne éditoriale précise, significative de nouveaux questionnements : rassembler des œuvres qui dévoilent « les vies des autres telles que la mémoire des uns les invente ¹⁷ », des œuvres qui instituent un dialogue, un jeu de va-et-vient constituant une connivence entre l'auteur et son objet, le propre de l'un se nourrissant de la fiction et de la quête de l'autre. La collection enregistre ainsi, en même temps qu'elle la renforce, une des formes de la littérature des années 80, à l'intersection de l'écriture de soi et de l'autre, l'imaginaire biographique. *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon, y est publié en 1991.

Parmi les maisons d'édition novatrices de dimensions réduites, il faut au moins évoquer P.O.L. et Verdier pour leur participation remarquable à l'élaboration d'un nouveau paysage éditorial : P.O.L. est fondée en 1983 par Paul Otchakovsky-Laurens, qui dirigeait jusqu'alors une collection chez Hachette où il avait publié Emmanuel Hocquard et Georges Perec, et qui a pris son indépendance après le rachat d'Hachette par le groupe Lagardère-Matra. Éditeur « créateur d'auteurs », plus soucieux de l'offre

¹⁶ Jean-Luc Benoziglio, *Cabinet-portrait* en 1980 remporte le prix Médicis, Pascal Bruckner, *Lunes de fiel*, 1981 (adapté au cinéma par R. Polanski) et *Parias*, 1985 ; Nancy Huston, *Les variations Goldberg*, 1981, et *Trois fois septembre*, 1989 ; Pierre Mertens, *Les Eblouissements*, 1987 ; Maurice Roche, *Je ne vais pas bien mais il faut que j'y aille* 1987 ; Olivier Rolin, *Phénomène futur*, 1983 ; Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, 1989 ; Susan Sontag, *Moi, etcetera*, nouvelles, 1983.

¹⁷ Présentation de l'éditeur.

que de la demande, il fait de cette maison à son nom un lieu d'expérimentation littéraire. Il a su s'attacher des auteurs qui le suivent en 1983 : Georges Perec, d'abord, et aussi René Belletto, Renaud Camus, M. Cholodenko, E. Hocquard, L. Kaplan, D. Sallenave. C'est chez P.O.L. que M. Duras publie *La Douleur* en 1985 ; c'est aussi là que commencent à publier discrètement des auteurs qui ne seront reconnus que dans les années 2000, comme Emmanuel Carrère et Mathieu Lindon¹⁸.

Verdier, petite maison d'édition créée en 1978 en province, dans l'Aude, est une de ces maisons artisanales dont le parcours et l'éthique éditoriale sont tout aussi rigoureux et réussis. Gérard Bobillier a mené une politique d'auteurs – de sciences humaines surtout - et a su remarquer des œuvres d'avenir : Pierre Michon, dont le premier livre *Vies minuscules* a été publié par Gallimard (1984), mais sans que, aux dires de Michon, l'éditeur ne s'occupe véritablement de lui au point de le laisser rejoindre les éditions Verdier sans protester. Puis il a su se rallier Pierre Bergougnoux et plus tard, Antoine Volodine.

Ces artisans de l'édition ont réussi à constituer un fonds de qualité, malgré la migration vers les grands éditeurs d'auteurs en voie de reconnaissance¹⁹ ; la fidélité des auteurs les récompense souvent, pourtant, de la qualité de leurs relations de travail, beaucoup plus étroites que chez les éditeurs majeurs, et le rachat des droits pour le passage en poche chez Gallimard ou le Seuil donne une seconde vie à leurs livres²⁰. Il est donc important de déplacer le regard vers ces éditeurs²¹, pour éviter que ne reviennent toujours les mêmes noms – danger d'autant plus grand que le nombre des

¹⁸ Mathieu Lindon, *L'homme qui vomit*, 1988, et Emmanuel Carrère, *Hors d'atteinte* 1988.

¹⁹ Ce sera par exemple le cas de Marie N'Diaye, qui quitte Minuit pour Gallimard.

²⁰ Il faudrait signaler aussi que, dès ces années, la place de la littérature diminue dans l'audiovisuel : il existe encore une émission littéraire grand public à la TV, celle de Bernard Pivot. Certes moins soucieux de littérature que Pierre Dumayet, il a néanmoins reçu des écrivains importants et créé des événements culturels avec un fort impact (son entretien avec M. Duras). Elle reste encore présente dans la presse et l'Université, sur le modèle des universités américaines, s'ouvre lentement aux auteurs vivants, mais dans quelques lieux seulement : Paris 8, Paris 7, Aix en Provence.

²¹ La liste pourrait en être longue : citons encore Le Temps qu'il fait, maison fondée en province par Georges Monti en 1981, est aussi exemplaire, avec d'autres, du rôle difficile et précieux de découvreur que joue la petite édition depuis lors. Le nom s'en inspire d'un titre du poète libertaire Armand Robin (1912-1961). On se reportera aux entretiens qu'a menés Olivier Bessard-Banquy (2006) et au plaidoyer pour leur nécessaire indépendance de Gilles Colleu (2006).

médiateurs se réduit (libraires en difficulté, critique affaiblie) ; reste ainsi à l'enseignant un grand champ d'intervention et la responsabilité d'introduire aux livres plus ou moins difficiles qui sont négligés par les médias.

Quelques autres pratiques d'écriture

Pour compléter - et non pour contester – le portrait le plus souvent tracé de la décennie, et sans prétendre en arrêter les traits, je proposerai quelques lignes de force et noms d'auteur, qui mériteraient aussi d'y prendre place.

La pratique de l'humour et l'ironie littéraire est manifeste et souvent soulignée chez les auteurs des Editions de Minuit, en particulier chez J. Echenoz, J. Ph. Toussaint, E. Chevillard, qui jouent avec les codes et l'énonciation romanesque : il faudrait ajouter à ces noms celui de Christian Gailly, pour l'humour noir de *Dit-il*, de Minuit, et celui de Jean-Luc Benoziglio ou Maurice Roche, publié par Fiction et C^{ie} et grand prix de l'humour noir, pour *Je ne vais pas bien mais il faut que j'y aille*²². Mais c'est une pratique d'écriture qui traverse d'autres œuvres de la période et se développe ensuite²³ (Schoentjes, 2012).

Il en est de même pour l'hybridité sémiotique – texte et image photographique – qui s'amorce dans ces années où la photographie entre dans le champ artistique et devient objet théorique : *La Chambre claire*, le dernier livre de Barthes, publié l'année de sa mort en 1980 joue un rôle capital et les livres associant photographie et textes se feront de plus en plus nombreux. Ce sont ceux d'écrivains et photographes, qui déjà auteurs de textes, publient des livres associant texte et photographie : Hervé Guibert,

²² Maurice Roche, *Je ne vais pas bien mais il faut que j'y aille*, Seuil, coll. Fiction et C^{ie}, 1987.

²³ Comme l'indique Pierre Schoentjes dans son introduction d'un volume collectif à paraître aux éditions Garnier, *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*.

Suzanne et Louise, sous titré roman-photo, Denis Roche, *Conversations avec le temps*²⁴, ou moins connu, Jean-Loup Trassard, *Territoire*²⁵.

Le brouillage des genres n'est pas une pratique nouvelle mais prend de nouvelles formes dans la reprise parodique ou le détournement de genres mineurs : ainsi le roman policier, le roman noir et fantastique accueillent des écritures littéraires : René Belletto, dont *L'Enfer* en 1986, obtient le prix Femina, publié par P.O.L.²⁶ ; pour ses premiers romans, Antoine Volodine ne trouve pas d'éditeur qui comprenne son projet et les publie dans une collection de science-fiction²⁷ avant d'être accueilli par Jérôme Lindon pour le cinquième, *Lisbonne dernière marge* en 1990. Ces écrivains trouvent dans des genres considérés comme mineurs un espace de liberté pour créer des univers personnels ; cependant la frontière de plus en plus poreuse entre genres majeurs et mineurs n'en persiste pas moins.

Un autre type de brouillage mérite qu'on s'y attarde : le franchissement de la frontière qui sépare dans toute l'institution littéraire (critiques, libraires, etc.), mais non dans les pratiques d'écriture, la prose et la poésie. Ce franchissement est instauré en principe éditorial par la collection de Denis Roche, Fiction et C^{ie}, qui rassemble des fictions, des romans, de la poésie, des essais, soit, comme la revue *Tel Quel* le faisait de « textes », et sans son dogmatisme, des livres qui échappent aux critères génériques stricts. C'est également un principe éditorial de P.O.L. que de retenir avant tout les livres où l'enjeu littéraire essentiel consiste à créer un espace où vit et se rejoue à neuf la langue. Souvent ces livres de prose sont des livres d'auteurs classés comme poètes, tels Jacques Roubaud dont *Le Grand incendie de Londres* est fait de récits qui mêlent mémoire, autobiographie, fiction pour élaborer une sorte d'autoportrait inachevé, en une construction-dissémination de soi. Roubaud en parle comme d'une « expérience le plus possible quotidienne de prose », noue avec le lecteur un pacte de « véridicité », et

²⁴ *Suzanne et Louise* est publié en 1980 par Gallimard. *Conversations avec le temps*, Le Castor Astral, 1985. Voir aussi de Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, L'Étoile, 1982, et *À Varèse*, Fiction & C^{ie}, 1986.

²⁵ De Jean-Loup Trassard, *Territoire* est publié au Temps qu'il fait en 1989, *Inventaire des outils à main dans une ferme* chez le même éditeur, en 1981.

²⁶ René Belletto, *Le revenant*, P.O.L., 1981 *Sur la terre comme au ciel*, 1982, Grand prix de littérature policière, P.O.L.

²⁷ *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, *Un Navire de nulle part*, *Rituel du mépris*, *Des enfers fabuleux*, Denoël, 1985, 1986, 1986, 1988, réunis en un seul volume par Denoël, en 2003.

organise ces « fragments de mémoire » selon un processus analogique et associatif et non pas linéaire, en une narration avec des insertions de prose (bifurcations, incises) (Roubaud, 1989: 20). L'œuvre se dit roman – un roman fait de six livres²⁸ – mais assemble des moments de prose qui permettent au lecteur d'« être aussitôt n'importe où » quand il ouvre le livre, un privilège réservé d'ordinaire au lecteur de poésie (*idem*: 48s), écrit Roubaud. Livre hybride, « chute de poésie » dans le roman qui se complique d'une présence récurrente de photographies décrites – puisqu'il est hanté par la jeune femme disparue de Roubaud, Alix, photographe.

Autre poète-prosateur, Emmanuel Hocquard, éditeur et traducteur de poésie, pratique l'hybridation des écritures dans *Aerea dans les forêts de Manhattan*²⁹, sous titré roman, qui mêle éléments autobiographiques et fictionnels. Placé sous l'ombre tutélaire d'un auteur de romans noirs, Chandler, d'un poète objectiviste, Reznikoff, et d'un philosophe, Wittgenstein, *Un privé à Tanger* est aussi un livre de fragments de proses qui forment de courts chapitres, dont certaines sont mises en page comme des textes poétiques, d'autres relèvent de l'essai ou du récit.

Dernier exemple de prosateur-poète, Marcel Cohen, juxtapose des récits plus ou moins courts, indépendants les uns des autres, entre poèmes en prose et nouvelles : de *Miroirs* au *Grand Paon de nuit*³⁰, ce sont des suites aléatoires de textes brefs qui évitent toute subjectivité ou pathos et, comme une « proposition ouverte », tendent à préserver la liberté du lecteur : liberté de circuler dans le livre et de construire un roman entre les textes.

Ainsi, étroitement lié à ce refus de séparer écritures en prose et poétique, l'usage du fragmentaire, l'assemblage de textes courts et leur montage selon diverses logiques réunit un certain nombre d'auteurs de la décennie et cette pratique d'écriture se poursuit au-delà. Il n'est pas certain pourtant que, dans les institutions, l'étanchéité maintenue

²⁸ Cinq « branches » du projet portant le titre *Le Grand Incendie de Londres* sont publiées en un seul volume par Fiction et C^{ie} en 2009.

²⁹ E. Hocquard, *Aerea dans les forêts de Manhattan*, P.O.L., 1985 ; *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987.

³⁰ M. Cohen, *Miroirs*, Gallimard, 1981, *Je ne sais pas le nom*, Gallimard, 1986 *Le grand paon de nuit*, Gallimard, 1990.

entre la prose et la poésie ait beaucoup changé depuis les années 80. Sarraute disait souvent ne pas voir de différence entre l'une et l'autre (Sarraute, 1996:1693s.) mais le pouvoir pris par le roman s'est encore accru et les minorités littéraires se sont encore marginalisées.

Au risque de simplifier ce paysage littéraire, je conclurai par deux traits qui me semblent caractéristiques : tout d'abord, le principe généralisé d'une distance maintenue par l'auteur à l'égard de son objet et de son écriture ; distance face aux codes, à la représentation, à la narration, à soi etc. Ensuite, la dispersion des choix d'écriture qui peut se lire comme un effet de la perte d'aura ou de royauté de la littérature fortement ressentie à la fin du siècle précédent et au-delà. Cette dispersion résiste au désir fédératif de l'éditeur : du fait de l'éloignement des « grands récits » et des avant-gardes, de la méfiance à l'égard des idéologies et du politique, il n'existe plus d'axe central par rapport auquel se situer et l'écrivain est plus solitaire que jamais, et la médiatisation croissante n'y change rien, au contraire. Dans chacun de ces traits, force et intranquillité, loin de s'opposer, se conjuguent et se répondent.

Bibliographie :

BARTHES, Roland (1995). « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », 1975, *Œuvres complètes*, t. III, Seuil.

BESSARD-BANQUY, Olivier (2009). « Du déclin des lettres aujourd'hui », n° 6, *LHT*, URL : <http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=130>.

BESSARD-BANQUY, Olivier (2006). dir.. *L'édition littéraire aujourd'hui*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.

BURGELIN, Claude (1988). *Georges Perec*, Paris: Seuil.

CERTEAU, Michel de (1980). *L'invention du quotidien ; 1 Un art de faire*.

CITTON, Yves (2008). « Il faut défendre la société littéraire », *Acta Fabula*, Essais critiques, URL : <http://revue.fabula.org/revue/document4299.php>

COLLEU, Gilles (2006). *Editeurs indépendants : de l'âge de raison vers l'offensive ?* Alliance des éditeurs indépendants.

- COMPAGNON, Antoine (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris: Seuil.
- LINDON, Jérôme (1998). « De l'édition sans éditeurs », *Le Monde* (9 juin).
- MOLLIER, Jean-Yves (2002). et coll.. *Où va le livre ?* (édition 2002), La Dispute.
- PEREC, Georges (1989). *L'infra-ordinaire*, Paris: Hachette.
- ROUBAUD Jacques (1989). *Le Grand Incendie de Londres*, Fiction et C^{ie}, Paris: Seuil.
- SARRAUTE, Nathalie (1996). « Le Langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,
- SCHIFFRIN, André (1999). *L'édition sans éditeurs*, Paris: La Fabrique.
- SCHOENTJES, Pierre dir. (2012). *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, coll. à paraître, éd. Garnier.
- SIMON, Claude (1997). *Le Jardin des Plantes*, Paris: Minuit.
- SIMONIN, Anne (1994). *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Imec Éditions.
- TODOROV, Tzvetan (2007). *La Littérature en péril*, Paris: Flammarion.
- VERCIER Bruno & VIART Dominique (2005). *La Littérature française au présent*, Paris: Bordas.
- VIART, Dominique (2009). « Résistances de la Littérature contemporaine », n° 6, *LHT*, Entretien ; URL : <http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=130>.