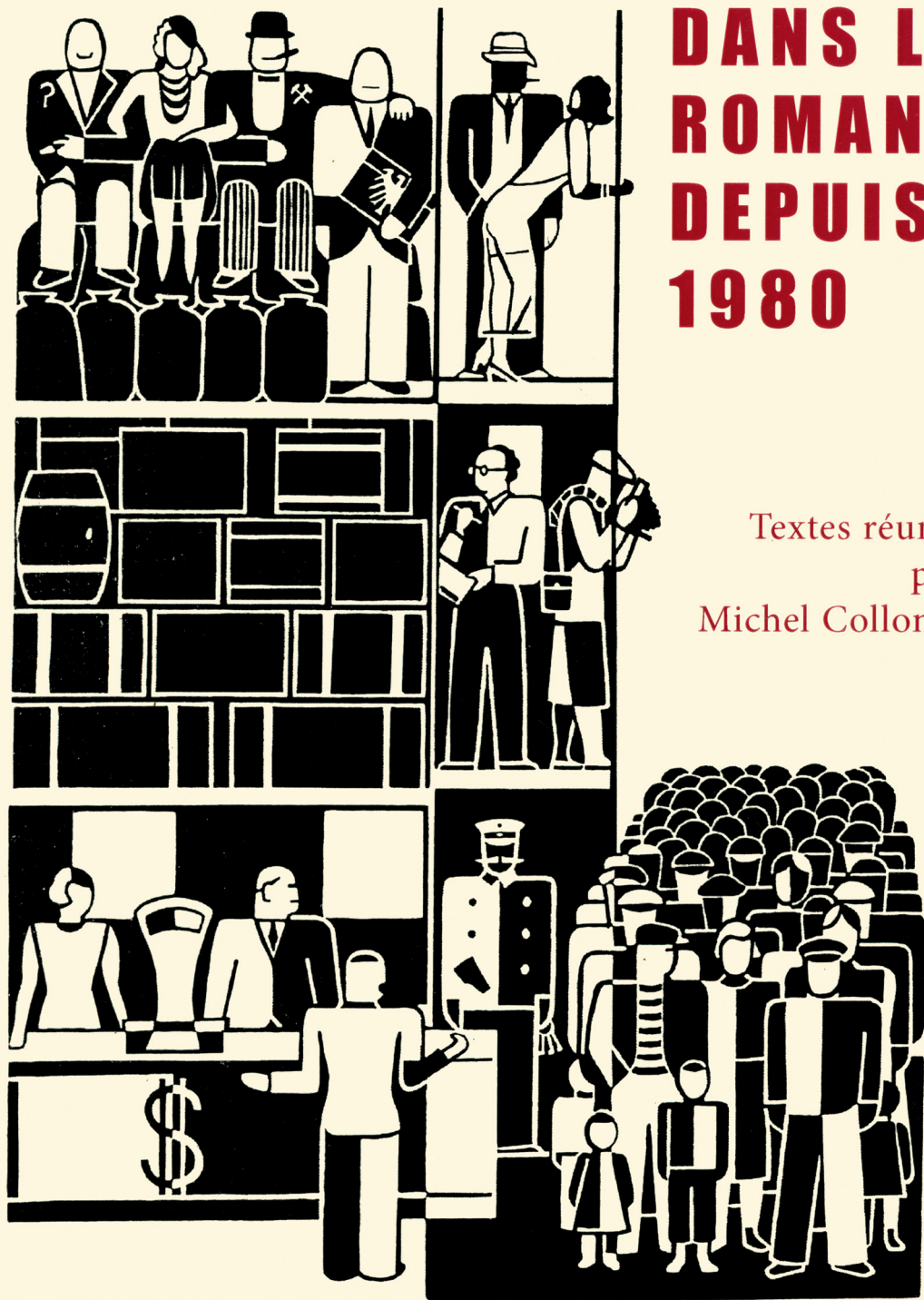


L'EMPREINTE DU SOCIAL DANS LE ROMAN DEPUIS 1980

Textes réunis
par
Michel Collomb



Krise (1-30)

G. Amis 1931

Centre d'étude du xx^e siècle
Université Paul-Valéry — Montpellier III
2005

« Au diable la peinture sociale » : enjeux et limites d'une position de principe. À partir des romans de Christian Oster

Pascal Mougin

Université de Paris III

L'empreinte du social : étudions ici le problème en le prenant à l'envers, à savoir en nous intéressant à un cas de rejet explicite du roman comme reflet social, position dont il faut dégager quelques enjeux, pour, dans un deuxième temps, constater ses limites en observant la prégnance du social précisément là où l'écrivain la dénie. « Au diable la peinture sociale », donc. Christian Oster prononce cet anathème par la voix du narrateur de *Loin d'Odile*¹. Auparavant, celui-ci a raconté sur plusieurs dizaines de pages le séjour prolongé dans son appartement d'une mouche plutôt exaspérante (Odile — c'est elle) et la manière dont sa vie à lui s'en trouve assez largement modifiée. Après quoi il prend un peu de recul et consent à rendre quelques comptes au lecteur de sa situation professionnelle : « Je ne vivais pas de mes rentes. Si, comme on a pu le constater, je n'exerçais pas de profession, c'est que je n'en exerçais plus. J'avais perdu mon emploi. À ma façon, j'étais de mon époque. » (p. 47). Suit un rapide tour d'horizon : « Je vivais finalement dans un environnement contrasté, où il n'était pas rare qu'un attaché-case croisât une soucoupe en y laissant choir une pièce ou qu'un téléphone portable, au passage, fit se mouvoir dans un grognement un sac de couchage vernissé de crasse. » C'est alors qu'il se ravise : « Mais au diable la peinture sociale », et revient à Odile.

1. Minuit, 1998, p.47 ; désormais *LO* ; autres abréviations utilisées : *VB* : *Volley-ball*, 1989 ; *Av.* : *L'Aventure*, 1993 ; *MGA* : *Mon grand appartement*, 1999 ; *FM* : *Une femme de ménage*, 2001 ; *DLT* : *Dans le train*, 2002. Tous ces textes sont publiés aux éditions de Minuit.

Sens et paradoxes d'un refus

De fait, mis à part ce petit aperçu vite expédié, on ne trouvera guère de remarques chez Oster concernant la société de son temps, le monde du travail ou les institutions, aucune satire des ridicules de l'époque, des rituels ou des modes de vie. Rien sur les pratiques collectives, mais au contraire un rétrécissement drastique de l'horizon du personnage-narrateur, un certain minimalisme dont tel chapitre sur la chasse à la mouche (six pages, sans doute pour relever un défi face à Jean Echenoz¹) ou une chute à ski (à peu près autant pour quelques secondes d'action) pourrait être l'emblème. Du reste l'intrigue chez Oster est toujours un peu la même : son personnage, solitaire, désœuvré, disponible, quitte la ville et tombe amoureux (ou l'inverse). Adieu le social, vive les femmes : telle pourrait être, un peu trivialement, sa devise.

Si Oster rejette ainsi la peinture sociale, c'est peut-être pour la confier à plus savants que lui, les sociologues, dont la discipline, rappelons-le, s'est précisément constituée à cet effet : au moment où Zola poursuit la tâche de « secrétaire de l'histoire » inaugurée par Balzac² en se réclamant de la méthode expérimentale, l'école sociologique³ se pose en concurrente de la tentative réaliste ou naturaliste et revendique l'exclusivité du discours légitime sur la société. D'où, pendant près d'un siècle, au nom des ornières de l'esthétisme et des leurres de la subjectivité, le rejet par une certaine sociologie scientifique de la fiction narrative, et une spécialisation des champs, des discours et des pratiques. De tout cela donc (et malgré bon nombre d'écrivains français qui depuis Zola, de Proust à Perec, ont fait œuvre de sociologues), Oster prendrait acte dans une protestation d'humilité, et il y aurait à sa position esthétique une raison éthique : le refus d'usurper des compétences. À ceci près toutefois que l'attitude d'Oster témoigne d'un certain anachronisme épistémologique, car au moment où il écrit, la sociologie lève ses anciens interdits et réaffirme la nécessité du récit⁴ et l'acuité sociologique irremplaçable des romanciers et des artistes.

Bien sûr la phrase d'Oster fait sens aussi dans le contexte littéraire du moment : c'est une manière de revendiquer fermement ses choix contre

1. Voir Jean Echenoz, *Lac*, Minuit, 1989, en particulier p. 127-128.

2. La seule occurrence de *peinture sociale* procurée par Frantext vient de Balzac (*La Duchesse de Langeais*, 1834, p. 317 : Balzac se justifie de telle « rapide esquisse » qu'il vient de faire de quelques personnages, « sans laquelle [sa] peinture sociale serait incomplète »).

3. *L'année sociologique* est fondée en 1898.

4. Sur ces évolutions récentes, voir en particulier Pierre Lassave, « Retours sur les liens entre sciences sociales et littérature », *Cahiers internationaux de sociologie*, 1998, 104, p. 167-183.

tout le discours de déploration qui sévit depuis plusieurs années à propos de l'exténuation du roman français, présenté comme coupé du réel et recroquevillé sur des ego à la fois minuscules et dilatés. Finalement Oster parle ici contre les belles âmes du « roman social », un peu comme a pu le faire Flaubert en son temps¹ contre les réalistes première manière comme Champfleury. Car ce refus de la peinture sociale, c'est le refus d'instrumentaliser le roman ou de l'inféoder à une finalité autre qu'esthétique. Ce serait donc une manière de prolonger l'histoire du roman qui au moins depuis Flaubert consister à « tuer le romanesque » comme disait Edmond de Goncourt². On reconnaît d'ailleurs chez Oster une radicalisation du modèle flaubertien : il s'agit pour lui non seulement de « bien écrire le médiocre », mais de bien écrire l'insignifiant, le « pas grand chose ». Le voilà, le fameux livre sur rien, avec son histoire minuscule, tournant le dos à l'universel reportage. Le voilà le fameux « roman pur », enfin débarrassé du motif, dont rêvait Gide³.

Peut-être même qu'au-delà de sa dimension polémique calculée ce repli a plus largement valeur de symptôme du contexte anthropologique contemporain. Face à la « surmodernité », décrite par Marc Augé⁴ comme surabondance d'événements, d'espace et d'images, face au déficit d'expérience qu'elle entraîne, comme l'analyse Giorgio Agamben⁵, ce repli refusant tout surplomb et toute position de maîtrise constituerait, pour l'individu quelconque qu'emblématiseraient les personnages-narrateurs d'Oster, une forme de ruse, serait la tactique du sujet face à l'ennemi, sa trousse, son bricolage ou son « art de faire » comme dit Michel de Certeau⁶. Le social ne pouvant être qu'aliénant, la seule manière de sauver sa position de sujet serait de mettre (illusoirement ?) le social entre parenthèses plutôt que de chercher à le dominer symboliquement par un regard panoramique. La logique d'Oster serait à l'opposé de celle d'Annie Ernaux : impossible pour le Je de l'énonciation littéraire de se représenter comme social, parce qu'une telle représentation est objectivante et que l'objectivation met en crise le sujet.

Sans doute. Mais on ne saurait s'en tenir là, dans la mesure où le rejet du social chez Oster est assez équivoque. La mise à l'index de la peinture sociale paraît beaucoup moins l'expression d'un désintéret que le signe

1. Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, 1992, p. 164.

2. Cité par P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 335.

3. André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, coll. « Folio », p. 30.

4. Marc Augé, *Non-lieux*, Seuil, 1992, coll. « Bibliothèque du XXI^e siècle », p. 40 sqq.

5. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Payot, rééd. 2002, coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 24.

6. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, II : Arts de faire*, Gallimard, rééd. 1990, coll. « Folio essais ».

d'un réel tiraillement entre tentation et réticence. Du reste, proclamer aussi radicalement, qui plus est dans l'œuvre même, ce qu'on ne veut pas faire, au lieu, tout simplement, de se contenter de ne pas le faire, c'est laisser entendre que tout n'est pas si simple.

D'autant que chez Oster le rejet du social, le rejet de l'être-dans-le-monde, n'a pas pour corollaire une quelconque prédilection pour un romanesque de l'être-au-monde plus métaphysique, pour un romanesque imaginaire ou seulement dé-situé, comme chez d'autres, tel Pinget ou Robbe-Grillet (qui, eux, n'avaient pas besoin de brandir l'anathème du social). Au contraire, si d'un côté Oster refuse tout surplomb sociocritique ou seulement toute forme de témoignage sociologique, de l'autre, il ancre ses fictions dans le monde d'aujourd'hui : à travers la mention d'objets, de nom de marques (Coca-Cola, Ajax-vitre, Minitel), ou de pratiques (Plan épargne retraite)¹, il multiplie les signes de reconnaissance qui datent la fiction et dateront vite le récit.

Alors pourquoi l'éviction du social d'un horizon référentiel par ailleurs immédiatement reconnaissable ? Pour aller, dira-t-on², vers les angles morts de cet horizon, le non-social du monde, c'est-à-dire le pas grand-chose, l'espace préservé du privé, un quotidien rêvé comme en marge de l'histoire collective, vierge de toute idéologie. Et il est vrai que, à l'inverse de Perec, Oster n'envisage pas les menus événements et objets de l'infraordinaire comme des indices ou des fétiches, il n'y a chez lui ni *mythologies* ni *système des objets*, pour reprendre des titres célèbres. Inversement, Oster ne propose pas davantage, loin de là, une littérature de l'hédonisme du minuscule, de la gorgée de bière et du menu plaisir.

Les enjeux sociologiques de l'énonciation

En réalité, son rejet du social n'en finit pas d'en découdre avec le social. D'abord parce que les enjeux sociologiques sont directement perceptibles dans l'énonciation du narrateur. Il suffit de considérer justement la manière dont son discours accueille les réalités quotidiennes du monde d'aujourd'hui. L'attitude du narrateur est équivoque : d'un côté, un attachement indéfectible, maniaque, au monde matériel immédiatement environnant, de l'autre, accompagnant régulièrement la mention des *realia*, des pratiques de distinction lettrée, une préciosité décalée,

1. Voir respectivement : *Av.*, *passim* ; *FM*, p. 64 ; *VB*, p. 80.

2. Florence Bouchy, « "Mais au diable la peinture sociale" : les objets quotidiens dans quelques romans de Christian Oster », à paraître. Voir aussi Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », *Cahiers du centre de recherche « Études sur le roman du second demi-siècle »*, n° 1, mai 2002.

une certaine élégance très xviii^e siècle, la nostalgie explicite même d'un homme qui regrette de ne pas être né « deux cent ans plus tôt¹ ». Chez Oster, pour schématiser, on passe l'aspirateur à l'imparfait du subjonctif. Syntaxe et effets de registre sont autant d'indices de littéarité irréprochable. Il y a de sa part, stylistiquement, une pose aristocratique, une forme de raidissement de petit marquis à l'égard des objets et des vicissitudes du monde contemporain qui n'est pas sans évoquer Gide ou plutôt un pastiche de Gide².

La relation entre les deux attitudes — attention minutieuse et distanciation — relève d'une dialectique très subtile : la préciosité met à distance le goût du trivial (le personnage se moque ainsi de son rapport complaisant avec l'infraordinaire), et l'intérêt surjoué pour le trivial dédouane les prétentions au beau style, ridiculise le précieux. Les deux attitudes contradictoires s'exonèrent donc mutuellement dans un double mouvement d'autodérision. Un exemple : « De nouveau, donc, je me sentais en forme, et c'est l'âme apaisée qu'empruntant la voiture d'André je me rendis seul, sur mon insistante proposition, au supermarché — un Atac, je crois — pour en rapporter de quoi subsister dans les jours à venir. » (LO, p. 69). Rien de tel que de feindre avec excès le soucis du détail véridique et dérisoire (« — un Atac, je crois — »), pour paraître à peu de frais s'en détacher supérieurement. Sans parler de la démarche inverse, qui consiste à grossir les pincettes du littéraire quand un détail de la vie quotidienne semble compromettant et incompatible avec la tenue générale du propos : « J'emportai [...] une sorte de parka à boudins dont je n'aime pas le nom courant, avec deux *d* et deux fois le son *ou*, qu'achève d'enlaidir la consonne finale. » (LO, p. 52).

Il y a donc un marquage social très équivoque de l'énonciation. Oster reconduit la figure du littéraire détaché des contingences de son temps mais multiplie les compromissions avec le vulgaire. On voit chez lui s'exacerber un conflit entre littéarité, distinction hautaine du beau style, prégnance d'une culture académique sur la défensive et ancrage dans le réel, immersion contrainte mais au fond désirée dans l'infraordinaire et les pratiques culturelles les moins légitimes. Bien sûr, tout cela intervient sous le couvert de l'autodérision, n'est que prétexte au bonheur de la parodie et au rendement comique d'un texte, il est vrai, constamment jubilatoire,

1. « les pieds qu'elle avait petits, donc, deux cents ans plus tôt j'eusse assurément dit mignons, mais je n'étais pas né deux cents ans plus tôt, hélas, auquel cas j'en eusse fini avec toute cette affaire » (LO, p. 76).

2. Le début de *L'Aventure* peut d'ailleurs faire penser à *Paludes*, de même que le motif des marais, très présent dans le roman, sans parler du procédé de mise en abyme (le roman de Jean).

mais l'humour est souvent le masque d'enjeux ou de tiraillements trop sérieux pour être formulés directement.

Les enjeux sociologiques de la fiction

On retrouve la même équivoque sociologique dans le contenu fictionnel. Même si, comme je l'ai dit, le héros quitte la ville et l'espace social à la faveur d'une relation amoureuse — ou l'inverse —, ce schéma simple est en fait traversé par une problématique sociale, et transpose au niveau fictionnel ce complexe du littéraire qu'on a pu observer au niveau énonciatif. Observons la caractérisation socio-culturelle du personnage, à savoir ce qu'il nous dit de sa situation et de son imaginaire social. Il se présente le plus souvent comme un employé à la fois comme les autres et en marge des autres. C'était le cas dans le passage que je citais pour commencer : « À ma façon, j'étais de mon époque. Et que j'eusse perdu mon emploi [...] me rapprochait tant soit peu de mes semblables. Sauf que je ne côtoyais guère mes semblables. » (*LO*, p. 47). Il faudrait relire aussi les vingt ou trente premières pages de *Mon grand appartement* et les considérations sur la serviette oubliée, métaphore de ce porte-à-faux du personnage par rapport au monde du travail. Voici enfin comment le narrateur de *L'Aventure* présente sa situation professionnelle à un sculpteur rencontré par hasard et qui l'interroge sur ce qu'il fait dans la vie :

Je lui répondis que c'était difficile à dire, mais que je travaillais pour le compte d'une entreprise, je ne pouvais pas dire le contraire. Toutefois ma vraie vie était ailleurs, en marges des contraintes. Il me demanda alors ce que je faisais dans ma vraie vie, et je lui dis que c'était difficile à expliquer encore, d'autant que, au contraire de lui, je ne me livrais à aucune activité créatrice (peut-être crut-il percevoir dans ma voix une pointe de regret, car je le sentis prêt à m'encourager dans le sens inverse)¹.

On voit ici s'exprimer plaisamment un complexe social fait d'une image vaguement honteuse du travail salarié² et d'un idéal vaguement romantique de vie d'artiste (idéal dont nous savons du reste le caractère illusoire³). En résumé, position sociale en porte-à-faux ou crise de l'imaginaire social du personnage : telles sont les données de départ.

1. *Av.*, p. 95-96.

2. Une situation pourtant enviable : horaires réduits qui lui laissent la plupart des soirs après-midi (*Av.*, p. 9), des tâches pas trop accaparantes (« certain programme de classement », p. 43), un patron conciliant (p. 44).

3. Voir Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, 2002, coll. « La République des idées ».

On retrouve ce même entre-deux dans le rapport à la culture. Le personnage se dépeint régulièrement comme « lis[ant] peu » (*DLT*, p. 12), ou alors « à petites doses » (*Av.*, p. 9), et précise même à l'occasion : « Je ne suis pas très exigeant sur la culture, et j'ai plutôt peur de l'excès, dans ce domaine. » (*FM*, p. 149). Cette modestie est parfois tranquillement assumée, mais elle prend plus souvent l'allure d'un complexe. Complexe de supériorité à l'égard de sa femme de ménage dans le roman du même nom : « Laura feuilletait un vieux *Biba*, et ça m'a rappelé chez moi, à part le niveau culturel » (*FM*, p. 137). Le complexe de supériorité sociale est affirmé sur le mode de la dérision, mais il trouve son prolongement fictionnel dans l'échec final de la relation amoureuse avec la jeune femme. Le complexe d'infériorité est tout aussi attesté : « Je commençais à nourrir un complexe d'ordre culturel, par rapport à elle. [...] Elle avait dû faire des études, cette fille. Moi, je n'avais pas fait grand-chose, on le sait, et je n'ai pas envie de dire quoi, mais pas grand-chose, non, je gagnais ma vie, c'est tout [...] ». » (*DLT*, p. 72).

Autrement dit, il semble qu'il en va de la culture comme du rapport plus large au social : la culture fait l'objet d'attitudes contradictoires renvoyant à des pratiques de distinction mal assumées : déni, dépit, défi.

Si bien qu'on voit les personnages d'Oster osciller entre d'un côté un idéal d'otium aristocratique, l'idéal du loisir de l'esprit et de la jouissance esthète détachée des contraintes, la posture du littéraire, volontiers parisien, un peu snob¹, et, de l'autre, le repli hypocondriaque de l'employé de bureau à mi-temps ou du chômeur maniaco-dépressif². On retrouve dans la caractérisation du personnage, entre un Monsieur Teste et un héros de Michel Houellebecq, le même genre d'ambivalence que dans son énonciation.

Reste l'intrigue. Celle-ci, je l'ai dit, est d'abord une histoire amoureuse, et il apparaît que le salut du personnage passe avant tout par l'exercice ou la vérification de sa capacité de séduction. Je voudrais montrer pour finir que ses différentes aventures sentimentales peuvent tout à fait s'interpréter comme l'expression plus ou moins transposée d'un phantasme, celui de devenir écrivain reconnu, et qu'elles reposent sur une sorte de mythification de la personne sociale de l'écrivain. Arrêtons-nous pour cela sur trois romans assez espacés dans la production d'Oster, trois histoires

1. Voir comme il promène sa curiosité d'excursionniste dilettante dès qu'il quitte son arrondissement : « je ne tardai pas à apercevoir les premières vaches » (*Av.*, p. 50).

2. Voir par exemple : « Jamais dans ma vie, je crois, et en dépit de mainte expérience palpable dans ce domaine, je n'avais témoigné d'un accord si concret avec le désenchantement. » (*LO*, p. 14) ; « j'envisageais le proche avenir avec toute la sérénité que confère, chez les personnes d'espèce renonçante et rêveuse, l'assurance du plein-emploi » (*LO*, p. 31) ; « dans ce que par commodité je continuais d'appeler ma vie » (*LO*, p. 32).

d'amour ou plutôt d'énamouration qui ont la particularité de mettre le personnage-narrateur en concurrence avec des personnages d'écrivains ou d'écrivants. Dans chaque cas, l'héroïne féminine, qui rencontre le narrateur et succombe à ses charmes, va se séparer de cet écrivain-écrivain avec qui elle était liée jusqu'alors.

Dans *L'Aventure* (1993), le narrateur se lie avec Liz. Or Liz aime Jean, écrivain ombrageux et gentiment alcoolique, retiré dans un bungalow que Liz met à sa disposition, et où il travaille péniblement à un manuscrit racontant leur liaison. Mais Liz finit par rompre avec Jean, visiblement en panne d'écriture. Celui-ci quitte le bungalow et Liz propose au narrateur de s'y installer. Lequel accepte, ravi. Une fois installé, il trouve le manuscrit laissé par Jean et entreprend de le corriger d'abord (considérant que la figure de Liz évoquée par Jean ne correspond pas au modèle) puis de le continuer. Il devient à son tour écrivain, sous les yeux de Liz, qui est donc à la fois sa maîtresse, sa mécène, sa protectrice et sa muse¹.

Ce roman raconte ainsi la réalisation quasi-magique — le narrateur n'y est pour rien dans ce qui lui arrive — d'un rêve inavoué : celui de devenir écrivain. Un indice de ce fonctionnement pourrait bien être à rechercher du côté de l'onomastique ou plus exactement dans l'orthographe du nom de la jeune femme, *Liz*, qui permet l'intéressant paragrame « Liz et moi » (*Av.*, p. 170) / *lisez-moi*, signe que l'enjeu érotique (séduire pour être avec) est l'expression détournée d'une volonté de reconnaissance littéraire et sociale (séduire pour être lu).

Dans *Loin d'Odile* (1998), le narrateur, chômeur et passablement déprimé comme on l'a vu, se débat avec sa mouche depuis des semaines (il tente même de consigner dans un journal le détail lamentable de ses démêlées avec elle), mais il a pour ami André, spécialiste en maintenance informatique et auteur à ses heures de petits poèmes en forme de haïku (*LO*, p. 49). André, qui fait preuve d'une égale énergie dans « ses relations avec les hommes, la technique ou l'écriture » (*LO*, p. 22), représente l'exaspérante synthèse du rayonnement mondain, de la compétence professionnelle et de l'épanouissement littéraire. André aime Jeanne, et forme avec elle un couple idéal. Un jour André propose à son ami le narrateur de les accompagner pour une semaine de ski à Super-Besse (faut-il souligner le jeu de mots ?) dans le Massif central : « Je connais ta position, me dit-il.

1. L'analogie de Jean, l'écrivain, et du narrateur, qui prend sa place et devient à son tour écrivain, est progressivement mise en place dans le texte par quantité de détails qui préparent la permutation. Ayant pris la place de Jean, le narrateur va de plus retrouver et utiliser la page blanche qu'un des ses amis — sorte de bonne fée déguisée — lui avait remis sans explication au tout début de l'histoire : un scénario d'initiation à peine transposé trouve ainsi son aboutissement.

Mais précisément. Je te propose d'en changer. Changer d'air, changer de position. Pour une fois. » (*LO*, p. 50). On devine la suite : le couple de l'année donne des signes d'essoufflement, une dispute survient au chalet, et Jeanne se réfugie dans les bras du narrateur, considérablement ragaillardé par ce retournement de situation.

En quoi l'enjeu érotique est une fois encore l'expression détournée d'un enjeu de reconnaissance esthétique ? Ici les choses sont plus subtiles, puisque le personnage, fort du succès galant qui le fait triompher d'un auteur de haïkus, ne devient pas pour autant écrivain. En fait, la gratification narcissique du Je-personnage rejaillit sur l'attitude du Je-narrateur : c'est ce dernier qui devient dès lors plus que jamais « écrivain ». Tandis qu'après la scène d'amour avec Jeanne le personnage sort pour la première fois sur les pistes et chausse ses skis, on voit à cette occasion le narrateur lui-même, évoquant ses piètres performances de skieur, se laisser aller à la griserie de l'écriture dans un véritable morceau de bravoure.

Il faudrait lire les pages en question (*LO*, p. 110 sqq), sommet comique du livre, racontant un schuss approximatif qui manque de tourner à la catastrophe : « Le mur de l'édifice, quant à lui, se rapprochait, et je me trouvais dans l'axe précis de son milieu. Cherche une voie, me fouettais-je. » Détachement et impassibilité improbable, ampleur et lenteur minutieuse du récit — trois pages pour quelques secondes de vol plané : « Ma tête, au reste, allait heurter la neige, et il était trop tard » (*LO*, p. 114) —, surenchère virtuose dans l'héroï-comique, tout cela assure l'assomption esthétique d'un moment de panique et d'absolu ridicule. Paraissant pour la première fois après la scène d'amour dans ce théâtre social désigné comme tel qu'est la piste de ski¹, le personnage peut bien faire piètre figure aux yeux de ses contemporains retrouvés puisque le narrateur emporte l'admiration aux yeux de son lecteur. Ainsi le narrateur récupère, converti en plus-value littéraire, le bénéfice de la gratification érotique antérieure de son personnage².

1. Théâtre de la performance, de l'émulation virile et de la domination, la station de sport d'hiver est une métaphore explicite de « nos régimes libéraux » : « Ici, donc, pour les faibles, pour les fragiles, nul salut. [...] c'est, sur les pistes, le plein exercice de la puissance. » (*LO*, p. 106). Ce n'est pas un hasard si tel endroit de la piste fait penser au « tapis roulant de la station Châtelet dans la partie où elle mène au RER » (*LO*, p. 107).

2. Il faut relever telle remarque incidente, juste après la scène d'amour avec Jeanne, où pour la première fois le narrateur fait allusion à son lecteur (« Ceci pour mon improbable lecteur », *LO*, p. 88), dans une fausse modestie qui cache mal l'anticipation de ses effets. Autre signe que la griserie stylistique du Je-narrateur transpose l'euphorie érotique du Je-personnage et lui permet de sublimer ses piètres prestations de skieur, ce métadiscours exalté du narrateur vers la fin du livre, où il explique qu'il « se rattrape » par l'écriture : « Il y avait plusieurs années que je n'avais rien vu d'aussi vaste ni, je le confesse, car j'avais envie de le confesser et ne le confessais point [tétanisé qu'il est sur le télésiège], je me rattrape,

Enfin *Dans le train* (2002), troisième roman retenu ici, met en scène un narrateur toujours solitaire et disponible, et qui cette fois s'est épris d'Anne, rencontrée sur un quai de gare (il s'est offert de lui porter ses valises). Mais Anne aime le romancier Marc Soupault, qu'elle doit retrouver le soir même dans une librairie de province où il est invité pour une rencontre avec des lecteurs. Comble de la mortification pour le narrateur, qui assiste à la soirée dans la librairie et constate que son rival s'avère irréprochable : « il était même clair dans ses propos, avec juste ce qu'il fallait d'hésitation pour que ça passe mieux encore. Je l'ai trouvé bien. J'étais désespéré. » (*DLT*, p. 70). Mais là encore tout s'arrange providentiellement : Marc Soupault quitte Anne le soir même, et Anne se réfugie dans la chambre d'hôtel et dans les bras de son porte-valise.

De nouveau donc, l'aventure galante transpose dans le registre sentimental un fantasme concernant la figure sociale de l'écrivain et son prestige symbolique. Avec cette différence que ce fantasme n'est plus le tropisme inavoué qui orientait souterrainement le récit, car la mythification du prestige social de l'écrivain fait l'objet, pour la première fois, d'une formulation explicite : « elle avait rendez-vous avec ce type, dont le nom se lisait sur la couverture d'un livre » (*DLT*, p. 66)¹. L'écrivain Marc Soupault est « Un rival. Pis qu'un rival. Un installé. » (*DLT*, p. 66). Le complexe social à l'égard de l'écrivain reconnu est lui-aussi pour la première fois nettement avoué : il paraît inenvisageable au personnage qu'une femme cultivée comme Anne quitte un écrivain reconnu pour un modeste employé de bureau. Mais peut-être ce passage à l'explicite permet-il de désamorcer la mythification, car on voit comment, progressivement, le narrateur triomphe de son préjugé social, au point qu'assez vite l'aura de prestige de l'écrivain disparaît dans l'esprit de son rival. Pour finir, l'écrivain est nu :

Alors il pouvait bien écrire, avoir un nom, pavaner devant dix personnes, le soir, dans les librairies de province, s'il venait dans sa chambre [d'Anne] ça ne tenait plus. C'était un homme, simplement, un homme qui retrouvait une femme, pas de quoi se vanter. [...] Je l'imaginai nu, ce type. Plus aucune prestance à mes yeux. [...] Un petit salaud ordinaire, plutôt. J'aurais même pu lui casser la figure².

donc, maintenant, puisque tout devient possible, d'aussi beau. » (*LO*, p. 141). Enfin la dernière phrase du livre dit assez la confiance en soi retrouvée : « Je m'élançai » (*LO*, p. 143).

1. Voir encore : « Non seulement elle lisait, mais il existait quelque part un homme qui écrivait ce qu'elle lisait, et cet homme elle avait rendez-vous avec lui. » (*DLT*, p. 65).

2. *DLT*, p. 77.

Du coup, puisque le prestige s'est dissipé, plus question pour le personnage de devenir écrivain. Un renoncement qui est même explicite : « Je me suis même interrogé sur ce que je faisais, depuis tout ce temps, à être au monde. [...] pas de quoi bâtir un roman [...]. » (*DLT*, p. 77-78). Le narrateur a liquidé ses vieux démons. Le contenu fictionnel s'est dégagé de ses enjeux sociologiques. Et ce n'est pas un hasard si, parallèlement, l'énonciation du narrateur a changé : le narrateur renonce à ses effets de manche d'aristocrate anachronique, à sa préciosité virtuose et décalée, au profit d'un ton beaucoup plus modeste. Pour résumer, ces trois romans assez espacés dans la production d'Oster témoignent d'une évolution sous plusieurs aspects. D'une part, les avatars successifs de l'écrivain gagnent en prestige : Oster campe tour à tour un raté, un amateur satisfait, un professionnel reconnu. D'autre part, la rivalité entre le narrateur et l'écrivain est de plus en plus affirmée : le narrateur devient l'ami de l'écrivain du bungalow et regrette même sincèrement son départ, puis le narrateur est l'ami du poète mais jalouse son aisance, et finalement le narrateur voit dans l'écrivain consacré son pire ennemi. Enfin, l'issue de l'intrigue s'infléchit : le Je-personnage devient écrivain ; le Je-personnage ne devient pas écrivain mais le Je-narrateur redouble de virtuosité stylistique ; le Je-personnage ne devient pas écrivain et le Je-narrateur abandonne sa virtuosité stylistique... Le mouvement d'ensemble est en d'autres termes celui de l'explicitation croissante du fantasme et parallèlement du renoncement progressif à sa réalisation. Un drame intérieur semble s'être ainsi dénoué.

Pour terminer, reprenons Goldmann¹. Il y eut, pour le roman, l'âge d'or de la peinture sociale et de la biographie individuelle, du temps où l'industrialisation bourgeoise menaçait l'individu mais pariait sur l'individualisme ; cette première époque était celle du héros problématique et de la dialectique des défis optimistes : « à nous deux maintenant ». Puis vint, avec Joyce, Kafka et le Nouveau Roman, le temps de la dissolution du sujet et de l'abandon de son face-à-face avec la société. Le personnage d'Oster emblématiserait un troisième temps possible : un héros tentant désespérément de renaître de ses cendres au prix de la négation du monde qui pourtant le produit et dont il espère une gratification narcissique.

Dès lors, Oster n'est pas très loin du paradoxe bourdieusien de la distinction² : jouer la délectation dégagée et l'esthétique pure en signe d'absolu prestige social, faire comme si la société n'existait pas pour mieux

1. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.

2. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Minuit, 1979.

exister socialement. L'écrivain contre le social est d'abord un écrivain face à la mythification sociale de la littérature. Ce paradoxe, Oster en offre une transposition comique réussie ou en constitue le symptôme involontaire — affaire d'appréciation personnelle. Reste qu'il marque le prolongement, aporétique ou cathartique, de deux siècles d'autonomisation du champ littéraire.

L'EMPREINTE DU SOCIAL DANS LE ROMAN DEPUIS 1980

Peut-on parler d'un « retour du social » dans le roman depuis 1980 ? Les communications réunies dans ce volume s'interrogent sur ce qui semble être une tendance de la nouvelle littérature : les romanciers contemporains manifestent un souci de la société plus marqué que leurs prédécesseurs et évoquent plus souvent et de façon plus précise les maux qui affectent les sociétés dans lesquelles ils vivent.

Alors que le roman depuis Flaubert, Kafka et Joyce avait renoncé à se concevoir comme figuration et mode de connaissance de l'histoire sociale pour s'affirmer avant tout comme fait esthétique, il semblerait qu'il retrouve aujourd'hui sa vocation historico-sociale et que même des auteurs connus pour donner le primat à la forme et à l'expression littéraires, manifestent une curiosité sociologique plus aiguë, répondant à la complexification toujours plus grande des phénomènes sociaux.

En se féminisant, en promouvant des écrivains venus de la périphérie, le roman contemporain donne accès à des expériences de vie beaucoup plus différenciées qu'auparavant. Son étude ne permettrait-elle pas de distinguer les linéaments d'une interprétation du social, spécifique au genre romanesque et fondée sur des repères, qui suivent désormais des clivages inédits et expriment un imaginaire social à nouveau très vivace ?

Les études réunies dans ce volume traitent d'écrivains dont la notoriété s'est imposée depuis une vingtaine d'années : Jean Echenoz, Patrick Deville, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux, François Bon, Hervé Guibert, Marie Redonnet, Sylvie Germain, Marie NDiaye, Michel Houellebecq, Antoine Volodine, Fred Vargas, Christian Oster, parmi les auteurs français, auxquels s'ajoutent des romanciers représentatifs des nouvelles tendances du roman à l'étranger comme Botho Strauß, Mounsi, Mehdi Charef, Kristien Hemmerechts, Russell Banks, Raymond Carver, Uwe Johnson, Bernhard Schlink, Hanif Kureishi, Renan Demirkan et Chang-rae Lee.

Elles constituent les actes du colloque tenu à Montpellier, en février 2004, avec le soutien du Pôle universitaire européen de Montpellier, du Conseil général de l'Hérault et du Centre d'étude du xx^e siècle de l'université Paul-Valéry.

Avec la participation de Bruno Blanckeman, Hélène Boisson, Elisa Bricco, Isabelle Charpentier, Stéphane Chaudier, Jeanne-Marie Clerc, Michel Collomb, Philippe Marty, Jochen Mecke, Marie-Élaine Mineau, Pascal Mougin, Annie Pibarot, Isabelle Rabadi, Anne Roche, Mauricio Segura, Gérard Siary, Mirjam Tautz, Florence Théron, Jean-Bernard Vray.



18 €