Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 3, Automne 2005
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.1034

L'école de l'inquiétude

Allan Diet

Premiers romans. 1945-2003, sous la direction de Marie-Odile André & Johan Faerber, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, 234 p., EAN 9782878543203.

Pour citer cet article

Allan Diet, « L'école de l'inquiétude », Acta fabula, vol. 6, n° 3, , Automne 2005, URL : https://www.fabula.org/revue/document1034.php, article mis en ligne le 02 Octobre 2005, consulté le 27 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.1034

Ce document a été généré automatiquement le 27 Avril 2024

L’école de l’inquiétude

Allan Diet

“ Ça a débuté comme ça. ”

1932, Louis-Ferdinand Céline.

“ Comment commencer quand tout est fini ? ”

2005, Johan Faerber.

Tout est pensé, ici. Et cela est rare. Trop rare en effet : beaucoup d’ouvrages collectifs ou actes de colloque se contentent paresseusement de compiler les textes autour d’un sujet, espérant que la somme fera sens d’elle-même. Une vague introduction tente alors de donner, d’inventer l’illusion d’une cohérence, tout en s’appliquant à scrupuleusement citer le nom de chaque contributeur. Rien de tel dans l’ouvrage *Premiers romans. 1945-2003*, dirigé par Marie-Odile André, spécialiste connue et reconnue du roman contemporain, de la réception de la littérature ou encore des figures de l’écrivain, pour évoquer seulement ce qui intéresse plus directement ce volume, et par Johan Faerber, qui s’impose au fil des publications comme l’un des deux grands noms de la jeune recherche — l’autre nom étant alors Lionel Ruffel, dont on lira ici même dans *Acta fabula* le compte-rendu de son livre *Le dénouement* par Johan Faerber justement, et il n’y a là aucun hasard, les sommets sont à l’évidence des lieux privilégiés pour des rencontres. Rien de tel, et il faut immédiatement saluer l’exceptionnel travail de Marie-Odile André et de Johan Faerber afin de produire un véritable volume dont la cohérence et la construction sont pensées donc, et créatrices de pensée. Tout est pensée, ici. Et cela...

Commencer, composer

Dès le seuil du livre, le titre *Premiers romans* se démarque par ce pluriel qui problématise déjà son objet. Il initie une recherche de la pluralité : la pluralité des premiers romans (véritable commencement d’un auteur débutant, texte premier mais publié tardivement après un succès déjà rencontré, œuvre matricielle ou au contraire sans rapport avec la suite, roman des origines qui sera ensuite perpétuellement repris et retravaillé, etc.), la pluralité du rapport simple ou non,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

accepté ou non, au roman, la pluralité des voix qui se font entendre au cours de l'ouvrage (auteurs, commentateurs, lecteurs), la pluralité des démarches et des méthodes, la pluralité des visions abordées, du champ sociologique au particulier. La composition du recueil est alors essentielle, rend compte et use de ces voix et approches multiples, démultipliées. Le recueil s'organise en trois parties, chaque partie est elle-même divisée en deux temps, et il s'agit bien de temps, successifs et complémentaires.

La première partie *Production / réception : les premiers romans dans le champ littéraire*, qui se situe comme son titre l'indique à un niveau sociologique et d'étude de réception, commence dans un premier temps par *Exister* et faire exister les premiers romans en tant qu'objet. Le premier article, signé Pierre Verdrager, interroge ainsi la pratique journalistique et l'existence d'une catégorie de " premier roman ", tout en ouvrant une perspective plus large, celle d'une " réception de la littérature " — mouvement essentiel, des premiers romans à la littérature, qui semble engendré par l'objet lui-même. L'approche sociologique de Pierre Verdrager, exemplaire en sa rigueur, décrit alors des phénomènes généraux que la suite de l'ouvrage est naturellement amenée à spécifier et nuancer à travers des expériences singulières. Ce que propose immédiatement l'article suivant de Véronique Marta qui revient sur les phénomènes étudiés par Pierre Verdrager, mais vus par les yeux des écrivains, vécus par eux. En s'attardant plus particulièrement sur les cas de Cécile Beauvoir et Pierrette Fleutiaux, Véronique Marta rend compte de la constitution du statut d'écrivain que représente la publication du premier roman. Il s'agit ensuite dans cette première partie d'*Entrer* et on entre aussitôt dans le particulier le plus singulier avec l'article de Michel P. Schmitt sur François Augérias. La perspective revient aussitôt à la large visée qui guide la partie avec l'article de Paul Dirkx qui confronte le premier roman à la spécificité des écrivains belges francophones : l'enjeu chez les premiers romanciers belges est double alors, d'une part se constituer en tant qu'écrivain, d'autre part se constituer en tant qu'écrivain non pas seulement de langue française mais en tant qu'écrivain français, à part entière. Ce double enjeu se retrouve dans l'article d'Audrey Lasserre qui s'interroge sur l'identité construite d'une génération de jeunes romancières actuelles, identité et de femme et de romancière, à travers leur propre discours et la réception orientée qui en résulte.

L'art et le souci de la construction de Marie-Odile André et de Johan Faerber se ressentent alors clairement dans cette première partie, une construction qui laisse la possibilité d'une déconstruction en installant la dissonance : en cette partie consacrée à des approches générales, le cas particulier, si particulier, de François Augérias tel que le décrit le saisissant article de Michel P. Schmitt répercute un son singulier. Et le cas est d'autant plus particulier que, comme le remarquent Marie-

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Odile André et Johan Faerber, il s'agit d'un " texte refusant tout autant d'être " premier " que d'être un " roman " " (p. 18). Il interroge alors la limite extrême d'un objet au sein d'une pluralité de discours globalisants, il relativise cette vision collective en faisant " exister " et " entrer " le particulier, l'individu, la personne au sein du général. Mais ce particulier est tel, il se constitue tellement en tant que particulier, qu'il dit aussi par contrecoup la pertinence d'un discours global, situant les premiers romans dans le champ littéraire.

Les deux parties suivantes quittent cette perspective générale. La deuxième partie *Vers une poétique des premiers romans ?* entend d'abord *Dire les premiers romans* et donne alors la parole à deux romanciers actuels, dans des entretiens menés par Johan Faerber. Avec Miguel Aubouy, c'est le dire d'un auteur qui n'en est encore qu'à un premier roman qu'on saisit, avec Tanguy Viel, c'est la parole d'un jeune auteur confirmé qui a déjà publié trois romans et qui livre le souvenir d'une expérience passée qu'on écoute. Les deux auteurs développent deux visions différentes, parfois contraires, toutes deux éclairées et éclairantes, passionnées et passionnantes l'une indépendamment de l'autre et l'une confrontée à l'autre, deux visions de leur premier roman, du premier roman, de la littérature. Après *Dire* il faut logiquement *Écrire les commencements* et Philippe Vilain s'y prête parfaitement en racontant l'effort conscient pour trouver sa place dans le champ littéraire dès l'élaboration de son premier récit. Philippe Vilain, qui se défend à raison de l'étiquette " autobiographie " pour ses livres, écrit pour cette fois l'autobiographie intellectuelle et stratégique de sa première œuvre. Isabelle Dangy poursuit l'esquisse d'une poétique des premiers romans en évoquant *Dit-il* le premier texte de Christian Gailly ; puis Aline Mura-Brunel analyse la mécanique funeste d'" Une fable funéraire ", *L'Heure de la sortie* de Christophe Dufossé, jeune premier roman d'un aussi jeune romancier, qui choisit de commencer par la fin, d'écrire de manière programmatique la mort et l'impossibilité de communiquer et de dire.

Le commencement se fait recommencement avec la troisième partie *En réécrivant en relisant*. Les *Réécritures* se penchent d'abord sur le cas Romain Gary — et quoi qu'il fasse, Romain Gary ne peut s'empêcher d'être un cas à part. Les précises et précieuses recherches de Ralph Schoolcraft III révèlent à partir des différentes éditions d'*Éducation européenne* un singulier travail de réécriture, qui débouche alors sur un deuxième premier roman, dont les modifications donnent une ampleur et une portée bien différentes de la version initiale. Patrick Modiano avec *La Place de l'Étoile* réécrit quant à lui à partir des autres, à partir des écrivains ou fantômes du passé, ou plutôt de son passé et de son imaginaire intellectuel, des fantômes illustres mais à l'identité cachée, ou parfois oubliés, qui hantent ce premier roman, et Jacques Lecarme se fait alors le champion du décryptage et le Champollion des hiéroglyphes référentiels des premiers temps modianesques. Pierre Bergounioux

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

commence aussi à écrire avec la conscience de la filiation littéraire, surtout flaubertienne, la conscience de la filiation comme un poids. Sabrinelle Bedrane confronte son premier roman *Catherine* au récit des débuts de l'écriture dans *Le Premier mot*, soit se réécrire en essayant de faire oublier, d'effacer le premier roman. Cette troisième partie se poursuit en *Rétrolectures*. Richard J. Golsan montre ainsi comment *Tanguy*, le premier roman de Michel del Castillo, enclenche une relecture de l'ensemble de l'œuvre et comment cette œuvre d'ensemble force à relire le premier roman. Tous les romans de Michel del Castillo sont habités par une même trahison dont la forme primitive, l'expérience traumatisante est celle de *Tanguy*. La série des contributions (mais non encore de l'ouvrage) se termine en beauté avec l'article de Jacques Poirier, qui s'arrête sur le statut particulier d'*Un régicide* d'Alain Robbe-Grillet. Ce premier roman, publié vingt-cinq ans après le croyait-on premier mais finalement deuxième roman *Les Gommes*, amène à relire l'œuvre robbe-grilletienne d'une façon décalée, inconfortable quant à un savoir trop bien établi, et met en question les débuts du Nouveau Roman, qui aurait pu ne pas être ou être bien différent. Et *Un régicide* est en tant que tel un impossible premier roman car comme l'écrit Jacques Poirier il est " impossible de percevoir *Un régicide* comme objet autonome " (p. 180), on est forcé de l'intégrer, de le penser comme le début d'une suite d'œuvres connues, le début d'une œuvre autre.

L'ouvrage est encore complété en annexe par le regard du lecteur ou plutôt le regard avisé de lecteurs aguerris, avec un entretien de Marie-Odile André avec Suzanne Bussy, co-fondatrice du Festival du premier roman de Laval, Michel Jung, Irène Itkine et Pierre Baurin, qui organisent l'opération " Les premiers romans de la rentrée littéraire " au sein des Bibliothèques de la Ville de Paris. Au-delà de cette composition déjà parlante en soi, le travail de Marie-Odile André et de Johan Faerber ne s'arrête pas là et se révèle fondamental pour donner à l'ouvrage toute son ampleur. Chacune des trois parties est ainsi précédée d'une introduction par Marie-Odile André et Johan Faerber, qui donne à cette partie la cohérence qui lui est propre, considère chaque article la composant dans cette spécificité et inscrit chaque article et chaque partie dans le mouvement d'un propos d'ensemble. Ces introductions partielles liées aux titres des parties et aux titres des temps qui les ponctuent — titres essentiels au sens premier, c'est-à-dire qui saisissent une essence — relèvent d'un usage proustien de la structure : proposer une lecture et un parcours possibles tout en faisant exister la possibilité d'autres lectures, d'autres parcours.

L'avant-propos général s'engage d'emblée dans la voie de la réflexivité pour, en ce commencement des commencements, mettre en question le commencement. Cet avant-propos dessine les lignes de la réflexion d'ensemble qui s'y initie, explicite les choix, les approches, la période du second demi-siècle qui permet de relativiser

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

certains phénomènes par des contextes éditoriaux et des enjeux littéraires divers, insiste sur l'importance de la diversité de l'objet et des analyses proposées, réfléchit sur les trois moments qui constituent l'identité des premiers romans, l'écriture, la publication, la lecture. La conclusion prolonge le jeu réflexif et met cette fois en lumière la question de la fin, dont l'ensemble de l'ouvrage a montré qu'elle était au cœur du fonctionnement des premiers romans. Le texte de Marie-Odile André et Johan Faerber, aussi brillant qu'indispensable, cerne alors le paradoxe de l'objet *premiers romans* et fait du paradoxe sa manière d'être. Cette conclusion serait alors, comme son titre " Un dernier mot ? " l'indique, une non-conclusion ou pour mieux dire la meilleure des conclusions possibles, soit une conclusion qui ne conclut pas. Elle ouvre de la façon la plus ample le champ de la réflexion, diffracte le sens et la portée de l'ouvrage. Elle déplace peu à peu la perspective pour interroger la littérature actuelle et l'impossibilité du roman, et enfin l'acte critique en lui-même.

Portrait de la littérature en premiers romans

De l'ensemble de l'ouvrage, se lève et s'élève un portrait des premiers romans, portrait forcément divers, multiple, parcouru de grandes lignes de force, effectivement centré autour d'un même paradoxe, habité aussi par de mêmes envies, de mêmes besoins, un même trouble. Pour la période retenue, le premier roman est souvent la première œuvre ou tout au moins la première œuvre publiée, le premier livre, l'écriture appelle alors un investissement dont la suite de l'œuvre renouvellera rarement ou ponctuellement l'intensité. Les premiers romans répondent à un besoin essentiel, à une nécessité interne et ils engagent parfois un vécu, tel François Augérias décrit par Michel P. Schmitt ou Michel del Castillo par Richard J. Golsan. Si les premiers romans naissent toujours d'une inquiétude initiale et fondatrice, l'inquiétude se mêle en ce cas d'une incessante confrontation à la douleur, prolongée par la douleur de dire et de faire lire cette douleur, une douleur aussi pour la rendre d'une façon singulière, unique, qui soit l'avènement d'une écriture. François Augérias s'arrête sur une période traumatisante de sa vie et est arrêté par elle, jusqu'à occulter tout du reste de l'existence et du récit possible de cette existence ; la publication de son premier texte *Le Vieillard et l'enfant* qui livre le récit de cette période et de ce trauma est une nécessité, pour l'en libérer. Comme s'il fallait raconter et se défaire de ce moment-là pour pouvoir après raconter autre chose. Et toujours y revenir aussi, François Augérias retravaillant incessamment le texte en des versions successives, pour toujours s'y confronter et toujours le surmonter, juger du progrès de l'être par le progrès de l'écriture.

" Le livre fixe une scène primitive " écrit Michel P. Schmitt (p. 43) au sujet du *Vieillard et l'enfant* et plus généralement, les premiers romans sont bien la scène primitive d'une écriture, pour l'auteur d'abord, pour son lecteur ensuite. L'identité de l'auteur et de la suite de l'œuvre se construira à partir d'elle, que le romancier s'y rattache

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

incessamment ou qu'il s'en détache et s'y oppose ensuite. Mais cette identité n'est pas née alors et l'inquiétude s'étend au lecteur, au critique. La réception des premiers romans analysée par Pierre Verdrager est inconfortable car elle aborde un objet et un auteur non encore cernés et définis, à définir et à cerner pour la première fois. L'auteur, lui, doit maintenant se construire, se constituer en tant qu'écrivain, et il apprend une nouvelle inquiétude par le long processus de publication et par l'acte solennel, fondateur, engageant, de faire paraître un premier roman.

Ce qui a poussé Miguel Aubouy à écrire et à publier un premier roman est alors une curiosité plus vaste quant au processus du roman, une curiosité qui s'attache à l'acte créatif en lui-même, à la création du roman, à sa mécanique, à l'identité qu'il engage. Et il s'agit bien cette fois de l'identité du roman, non de l'identité du romancier, et ce qui se dégage de l'ensemble de l'ouvrage *Premiers romans* est bien, tant dans l'approche sociologique que dans l'étude d'une seule œuvre, tant dans le témoignage des auteurs que dans l'analyse des commentateurs, un portrait des premiers romans et non un portrait des premiers romanciers. Le premier romancier n'a pas d'écriture déjà installée, pas d'image à défendre, pas d'identité propre, il n'a que l'identité de son premier roman. C'est un moment rare et privilégié, car ici le roman passe avant, le roman est premier. Seule l'œuvre compte, elle est le premier et unique souci, la première inquiétude. Il faut pour l'auteur trouver une voie propre pour raconter, et sa propre voix, mais une voix qui est celle du roman et non celle du romancier. Comme le dit si justement Marie-Odile André, les premiers romans s'inscrivent dans " une relation au présent " (p. 213), ils ne sont pas encombrés par un passé d'œuvres précédentes, ils ne subissent pas ou peu l'avenir d'une œuvre projetée, l'auteur ne sachant pas encore si cette tentative aura ou non une suite. Le premier roman, qui marque pourtant le début d'un auteur, sonne aussi la fin de l'auteur, tant l'objet roman absorbe toute l'importance et l'inquiétude, devient l'unique et le principal. En cela, les premiers romans sont l'objet littéraire, l'objet de littérature, par excellence, celui où seule la littérature importe.

Si les premiers romans gardent un lien au passé, c'est alors par leur inscription dans un passé de la littérature : ils sont le moment d'une continuation de la littérature, dans une conscience claire d'écrire après les autres, après tant d'autres, et d'écrire à partir des autres, c'est-à-dire à la fois en partant d'eux comme un repère, un point de départ, mais aussi en les quittant, en les laissant derrière. Poursuivre par un premier roman l'immense œuvre-littérature consiste à ajouter sa dérisoire pierre au vaste édifice, à l'incommensurable mur de l'histoire-littérature, mais l'ajouter malgré le dérisoire, en l'acceptant en pleine conscience, car le mur ne peut se construire et s'élever qu'ainsi, pour prendre la place de et laisser la place à la vision de la légende littéraire des siècles. Et savoir aussi que ce mur n'est qu'un magma informe qui

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

absorbe tout, en lui, il n'est que ça, n'a que ça, pour grossir, pour évoluer. Paul Dirkx en formule le principe : " un (premier) roman est la rencontre d'une *histoire* individuelle avec une *histoire* littéraire collective, la réponse, parfois sous forme d'une nouvelle question, à un appel d'air dans une structure de possibles littéraires où cette réponse était inscrite " (p. 54).

L'entrée en écriture est alors l'acceptation d'un processus de réécriture : François Augérias écrit à partir de Nietzsche, le premier roman de Bergounioux à partir de Flaubert, *Un régicide* de Robbe-Grillet accepte la présence de Sartre et de Camus, *La Place de l'Étoile* de Modiano est en partie un palimpseste célinien contre Céline, Miguel Aubouy prénomme son personnage féminin Laure avec une intention intertextuelle, Tanguy Viel décrit des moments d'imitation dans l'écriture. Philippe Vilain conçoit son premier livre depuis l'écriture d'Annie Ernaux et la revendique elle comme figure tutélaire et inspiratrice ; il voit dans cette démarche une voie actuelle de la création romanesque : " un mode de réécriture d'un modèle passé " (p. 104). La double, non, triple compétence d'Aline Mura-Brunel en XIXe , XXe et XXIe siècles fait merveille pour montrer l'héritage et la conscience de l'héritage dans le livre de Christophe Dufossé et qu'alors, plus qu'une poétique du premier roman, " se dessine en filigrane une poétique du roman " (p. 121) — et tel est bien le mouvement de l'ouvrage dans son ensemble, du premier roman au roman, du roman premier à la littérature. Œuvre première " en forme de testament ", Aline Mura-Brunel analyse comment le roman de Christophe Dufossé, *L'Heure de la sortie*, est parcouru par l'idée de fin. Et si un premier roman marque toujours la fin d'un rêve de littérature pour affronter sa réalité, une autre idée, plus vaste, plus inquiétante et inquiète, surgit, celle de la fin de la littérature. Cette idée est alors une ligne de force qui parcourt tout l'ouvrage, mise en valeur par le travail et les textes de Marie-Odile André et de Johan Faerber. Modiano déjà, en 1968, semble en prendre acte et montre comment la voie qui tire les conséquences d'écrire dans la continuité de la littérature aboutit à l'idée de sa fin. Comme le démontre admirablement Jacques Lecarme, Raphaël Schlemilovitch, le personnage-narrateur de *La Place de l'Étoile*, a une mémoire double, la sienne et celle de la génération précédente, une mémoire de la littérature. Le premier roman de Modiano est bien ce roman premier déjà évoqué, roman qui vaut et compte à lui seul, pour lui seul, qui définit son monde à lui, ses codes, sa manière, une manière de raconter qui s'isole, tranche radicalement avec la suite de l'œuvre de Modiano. Ce roman, premier et esseulé dans l'œuvre à venir, conscient d'être et même de n'être qu'un héritier, choisit la voie difficile de la parodie rageuse qui dépasse son modèle, ses modèles — Céline, Sachs, Sartre, Berl, Morand, etc. — en retournant la charge, la forme et la voix de ces modèles contre eux-mêmes. En cette œuvre des débuts, Modiano en finit avec la littérature de son passé, la littérature du passé, cette littérature engagée qu'il est temps d'enterrer ; il liquide ce passé littéraire et la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

forme littéraire du passé, pour pouvoir passer à autre chose, une autre œuvre à construire, une forme autre, celle de ses livres futurs, entrer dans sa modernité, la modernité d'alors, celle de l'effacement et de la fin de la littérature.

Si en 1932, avec cette phrase initiale qui ouvre toute son œuvre, " Ça a débuté comme ça. ", Louis-Ferdinand Céline pouvait encore jouer de l'illusion d'une facilité de la parole racontant et commençant à raconter, tout en formulant cette illusion, en 2005, et pour la période que couvre l'ouvrage *Premiers romans* de 1945 à 2003, la parole, le récit, le roman, la littérature ont perdu ce caractère de facilité et d'évidence, même illusoire, et commencer à raconter, commencer à dire est le problème que se pose toute une époque, et il s'agit bien de poser un problème, pas de le résoudre, un problème dont la formulation et la forme ne peuvent être qu'une question, celle posée par Johan Faerber (p. 89) : " Comment commencer quand tout est fini ? ".

Johan Faerber le remarque alors, *Le Black Note* et par-là l'œuvre romanesque de Tanguy Viel s'ouvre sur une image de ruines fumantes. Tanguy Viel le dit, il a conscience de construire sur des ruines. Pour lui, tout commence quand tout est fini, consommé, consumé, tout est racontable quand il est advenu et qu'il peut devenir objet de récit — ce qui touche aussi la manière de raconter, raconter en sachant ce qui a été fait et ce qui peut être fait, comme si le premier roman saisissait un instant bref et fragile où l'écriture ne naît pas seulement, pas tellement, du moment présent, mais d'une tendance à un passé possible, le souvenir d'un dire voulu, pesé et pensé, et de ses modalités de raconter. Pour reprendre l'idée de mélancolie qui travaille et que travaille Tanguy Viel, la " mélancolie des premiers romans " surgit de cet éphémère instant de l'écriture, ce basculement d'un passé projeté dans le présent, une mélancolie de la narration recherchée, du livre à écrire, et la mélancolie serait la forme pure ou épurée, esthétique, de l'inquiétude.

Écrire un premier roman consiste alors à accepter cette fragilité de l'écriture, le renoncement à une pleine adhésion au présent, la délitescence et la mélancolie qui l'accompagnent, l'inquiétude comme une présence, ou pour reprendre les mots de Marie-Odile André et de Johan Faerber, " Exister par un premier roman revient à commencer à comprendre que tout dans l'écriture n'obéit qu'à une ligne de fuite. " (p. 194). Et cet objet dispersé révèle les manques du rapport critique : l'activité critique est souvent aveuglée, incapable de voir ni la ligne ni la fuite, incapable de saisir ce tremblement, cette hésitation, persuadée qu'elle est que le premier se conjugue au présent, mais aussi le nouveau, mais encore la modernité. Marie-Odile André et Johan Faerber terminent alors à juste titre leur propos en interrogeant la démarche critique face aux premiers romans et de là en l'appelant à se réinventer. Si les premiers romans apparaissent bien " comme un moyen privilégié d'apercevoir comment le roman doit toujours se débattre avec la pensée et la pensée avec la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

matière romanesque ” (p. 197), un combat similaire se joue du côté de l’acte critique, entre sa pensée et la littérature. La pensée critique semble inquiète et déstabilisée, en déséquilibre face à un trop de littérature, une littérature prise à sa source, et inapte alors à trouver un nouvel équilibre salvateur — face à ce roman qui n’est jamais premier en littérature mais où la littérature est première, un roman qui est, lui, une pure intention de littérature.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Allan Diet
Voir ses autres contributions

Courriel : allandiet@free.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.