

Mod en ny fransk litteratur

Problemer og tendenser

Hvad er ny fransk litteratur? Spørgsmålet om, hvilke udviklinger, der tegner sig, er en kontinuerlig opgave inden for alle litterære områder. Men for den franske litteratur er spørgsmålet særligt prekært. Når franskmændene spørger til den nye litteratur, er det ikke bare for at diskutere tendenser, men, synes det, med lige dele ængstelse for, at der slet ikke er nogen ny litteratur at finde, og håb om, at der faktisk er en radikalt ny litteratur, der kan bidrage til at redefinere og revitalisere forestillingen om det franske. En ny fransk litteratur, der kan træde i stedet for den, der har defineret den franske republik gennem mere end hundrede år.

Det interessante er, hvorfor dette behov for en ny litteratur eksisterer. Hvad er det, der gør, at man ikke uproblematisk føler, at man kan bygge oven på det, der allerede er? Svaret er ikke entydigt, men det synes klart, at der over de seneste måske 30 år er sket et skred i franskmændenes forståelse af deres egen position i verden. Frankrig er i krise, og kulturen er under pres. Sådant lyder overskriften, som gentages næsten hver gang, den nye franske litteraturs historie skal skrives. Enten som udgangspunkt for en forfaldshistorie eller som introduktion til forsøget på at rehabilitere den nye franske litteratur.¹ Det er dog en overskrift, som er mere et symptom end en forklaring. Der er ingen objektive tegn på, at den franske litteratur skulle være i forfald. Der udgives mere end 500 nye franske romaner hvert år, salget af skønlitterære bøger er måske nok faldet, men ikke mere end andre steder, og fransk litteratur oversættes og læses stadig i vidt omfang i resten af verden. Der er heller ikke noget, der tyder på, at den franske litteratur skulle være mindre mangfoldig eller mindre eksperimenterende, end den var førhen, så hvad er egentlig problemet?

Problemet er måske i virkeligheden ikke så meget et problem, som det er et tegn på, at selve problematiseringen af det franske er blevet en måde, hvorpå franskmænd forstår deres position i en verdensorden dikteret af globaliseringens forandringer. Et stigende antal forfattere og kunstnere adresserer således nationens dalende status på den internationale scene og det franske sprogs svigtende betydning som ramme for beskrivelsen af den moderne verden. Et eksempel er forfatteren

Frédéric Beigbeders seneste selvbiografiske roman med den sigende titel *Un roman français*, hvor fortælleren selv beskriver sin historie som motiveret af nationens krise:

“ Det er historien om et land, som det er lykkedes at tabe to krige, mens det lader som om, det har vundet dem, og derefter at tabe sit koloniale imperium, mens det lader som om, det ikke rækker ved dets betydning.

Det er historien om en ny menneskehed, eller om hvordan de monarkistiske katolikker blev globaliserede kapitalister.

Det er det liv, jeg har levet: en fransk roman. (257)²

Analysen følger sporet antydet ovenfor: Frankrig lever i skyggen af tidligere tiders storhed, imens franskmændene har solgt deres sjæl, deres traditioner til den globaliserede kapitalisme. Men beskrivelsen rummer også en vis optimisme. Netop i denne forfaldshistorie er der nemlig et håb at finde: Den franske historie mimer så at sige den franske litteratur, der som bekendt er et studie i forstillelse, selvopfindelser og virkelighedsomskrivning. *Un roman français* er derfor ikke en historisk roman, men en personlig historie, der udspænder et moderne fransk rum gennem sammenstillingen af en række korte episodiske fortællinger skrevet i forskellige stilarter og former. I Beigbeders versionering kan litteraturen, måske, blive relevant i en globaliseret verden, fordi netop den forstår, hvordan vi forstår os selv i den kreative omgang med ruinerne af det forgangne. Af asken af den franske litteratur opstiger en stærkt ironiseret fransk litteratur, der har sig selv som emne og verden som mål, en litteratur, der forstår sin position i verden på grundlag af den nationale utilstrækkelighed og sin aktualitet på grundlag af litteraturens anakronistiske natur.

Litteratur efter litteraturhistoriens endeligt

Beigbeder har sin egen stil og er langt fra repræsentativ for den franske litteratur i sin helhed. Men hans eksempel antyder nogle af de litteraturhistoriografiske problemer, beskrivelsen af den nye franske litteratur frembyder. Først og fremmest er det spørgsmålet om, hvilket formål historieskrivning i det hele taget tjener. Vi forestiller os almindeligvis, at historieskrivning er en måde at bruge fortiden til at forstå nutiden på. Hvad enten vi forstår processen som en materialistisk dialektik, en eskatologi eller simpelthen fremskridt, er målet med at kigge tilbage altid at bruge det, vi har været igennem, som et spejl, der tillader os at se og forstå den situation, vi befinder os i nu. “We don’t want to be prisoners of the present,” som litteraturhistorikeren David Perkins udtrykker det (Perkins 185). Med udgangspunkt i Nietzsche fremhæver han historiens utidighed som det, der giver os indsigt i vores nu gennem fordybelsen i det, der ligger fjernest. Litteraturen udmærker sig her som et reservoir af utidighed, som gennem fordybelsen giver andre perspektiver på den verden, vi befinder os i.

Når det gælder om at skrive den nye franske litteraturs historie, stiller Perkins’ analyse os derfor over for to spørgsmål: Det første er spørgsmålet om, hvorvidt det overhovedet giver mening at skrive den nye litteraturs historie, al den stund den må

formodes at være mindre utidig end den ældre. I Frankrig løser dette problem ofte sig selv ved, at man simpelthen forskyder nuet bagud i tid. *L'époque contemporaine* beskriver således oftest i fransk historieskrivning perioden fra den franske revolution i 1789 frem mod i dag, ikke just hvad vi herhjemme forstår ved det nutidige, et forhold der, en smule paradoksalt, får forskere til at tale om nutiden som *L'extrême contemporain*.³ Ligeledes er den nyeste franske litteratur ofte blevet behandlet stedmoderligt, som en litteratur, der endnu er indfanget i en nutid, der, som hos Perkins kunne man tilføje, forudsættes at være velkendt eller endog vulgær, kontamineret af kapitalismens leflen for de umiddelbare behov. Som det gerne skulle blive klart af denne artikel, er dette ikke nødvendigvis tilfældet. Tværtimod bliver det ofte gennem den historiske behandling af den allernyeste litteratur tydeligt, at nuet ikke er kendt, men tværtimod i en vis forstand endda mere utidigt end det såkaldt 'historiske'.

Mistroen til det samtidige skal nærmere forstås som endnu et symptom på den afkobling mellem nutid og historie, der som beskrevet kendetegner dagens Frankrig. En afkobling, der fører os videre til det andet spørgsmål, som vi indledende må forholde os til, nemlig hvad vi stiller op med en litteratur, der som skitseret hos Beigbeder ikke længere kan bruge fortiden hverken som model eller som grundlag for oprør. Hvis litteraturen selv opgiver forestillingen om litteraturhistoriens betydning, hvordan kan vi så argumentere for denne betydning? I en af de mest aktuelle franske litteraturhistorier fremhæver Antoine Compagnon netop samme problematik i relation til den nyeste litteratur:

“Hvor modernisterne var ivrige læsere, giver forfatterne fra århundredets slutning ofte indtryk af ikke at have læst meget litteratur, eller rettere, at litteraturen ikke længere tæller på samme måde, som den gjorde for deres forgængere. (Compagnon 2007, 801)

Hvad forfatterne læser eller ikke læser, kan det selvfølgelig være svært at vide noget om. Litteraturens position er i dag utvivlsomt presset af et øget udbud af forskellige medier, så også for forfatterne synes det plausibelt, at læsningen i stigende grad suppleres af brugen af andre medier. En del af forklaringen kunne måske også ligge deri, at forfatterne i dag ikke læser mindre, men bredere, mere spredt i den forstand at det ikke længere er traditionen, den franske kanon, der er den eneste eller endda den primære referenceramme for mange forfattere, som tværtimod ofte henter inspiration fra andre sprogområder og andre dele af verden.

Dette forandrede forhold til historien stiller os i forlængelse af de allerede skitserede udfordringer over for yderligere tre komplikationer, når det gælder den nye franske litteraturs historie: For det første må vi stille os spørgsmålet, hvad *litteratur* i det hele taget er i lyset af de gennemgribende ændringer i medielandskabet. Ændringer som er resultatet af de visuelle mediers stadigt stigende dominans og senest digitaliseringen af de forskellige medier. Udviklinger, som på en gang 'litterariserer' alle medier i tegnbaseret kodeskrift og udfordrer litteraturen i kraft af bevægelsen væk fra sprogligheden som det primære grundlag for forståelsen af verden og vores samfund mod mere genuint tværmedielle udtryk. Det er altså forandringer, som ikke bare truer litteraturens status i konkurrencen med andre medier, men som også påvirker den og udfordrer den på det mest intime niveau, i

den generiske og formmæssige udforskning af sproget og dets relation til udsigelse, samtid og objekt.⁴

Det samme kan man sige om den anden komplikation, som er særligt problematisk og derfor interessant i en fransk kontekst, nemlig spørgsmålet om det nationale og den nationale tradition i en globaliseret verden. Når den franske krise er så markant inden for det litterære felt, er det selvfølgelig også fordi den franske litterære tradition har været særligt prægnant og særligt nært knyttet til den nationale selvforståelse. Fransk litteratur er ikke bare en samling af tekster på fransk, men nært knyttet til en kanon, som er cementeret i kraft af en række stærke institutioner. Specielt skole- og undervisningssystemet har i kraft af den centralistiske franske model været med til at sikre den læsning af kanoniske franske værker, som er grundlaget for den tradition, Compagnon viser tilbage til. Den franske tradition for kulturstøtte og protektionistisk udenrigspolitik på det kulturelle område er også en del af historien, ligesom brugen af fransk litteratur som 'civiliserende' redskab i kolonierne er det. Litteraturen har, i det mindste siden indstiftelsen af den tredje republik i 1870, været nært knyttet til selve forestillingen om den 'exceptionelle' franske republik, og i takt med at forestillingen om den franske betydning i verden er smuldret som følge af dekolonialiseringen og globaliseringens fremmarch, er også litteraturens rolle som fælleskabsgenererende medie blevet udvandet. Denne problematik ligger til grund for de diskussioner om den fransksprogede litteraturs betydning i en globaliseret verden, som blandt andet føres under overskriften *littérature monde*,⁵ men er også afgørende for forståelsen af de forandringer i den rolle, litteraturen spiller i den offentlige debat inden for den franske heksagon, som er indtruffet over de seneste årtier.

Mistroen til det franske er imidlertid ikke kun af betydning for vores forståelse af den rolle, litteraturen spiller i Frankrig i dag. Mistroen er et tegn på forandringer i selve forståelsen af det historiske, som medfører metodiske spørgsmål, som her angiver det tredje og sidste sæt af indledende komplikationer. Metodiske i den forstand at afkoblingen mellem litteratur og nationalhistorie og det deraf følgende opgør med de traditionelle kanoniseringsmekanismer sætter spørgsmålstejn ved selve den måde, hvorpå vi tegner litteraturhistoriske udviklingslinjer. Grundlaget for litteraturhistorieskrivning er næsten altid en generations opgør med sine forfædre, og således også i Frankrig: "Den franske litteratur er indtil nu blevet videreført af den franske litteratur, ikke gennem andægtighed, men i duel" (Compagnon 2007, 801), som Compagnon udtrykker det. Men denne konstruktion fastholdes ikke bare af en forestilling om historien som progression, i den ene eller den anden forstand, men også, måske i endnu højere grad, af nationen som ramme for denne udviklingsproces. Man kan ligefrem argumentere for, at nationsbegrebet er den ramme, som fastholder selve forestillingen om det historiske i dets moderne variant. At det er nationen, der skaber behovet for en fortælling, der knytter fortid og nutid sammen i skabelsen af et folk, et sprog, en kultur – hvad enten vi taler om enkelte nationalhistorier eller om konglomerater af nationer, som f.eks. i den forestilling om den europæiske eller vestlige identitet, som ligger til grund for den komparative litteraturforsknings privilegering af de tre hovedlitteraturer, fransk, tysk og engelsk, som har domineret feltet i store dele af det tyvende århundrede.

Denne sammenhæng har over de seneste tredive år været udsat for gennemgribende kritik under overskrifter som postmodernisme, postkolonialisme og verdenslitteratur. Der er store forskelle mellem disse kritikere, men de deler en mistro til sammenkoblingen af sprog og nation på den ene side, og den historiske fortælling på den anden side. I en verden mærket af globaliseringen fungerer det nationale ikke længere som garant for fortællingen om litteraturens udvikling, hvilket naturligvis komplicerer beskrivelser som denne om den franske litteraturhistorie. Det er en udfordring, der kan løftes på flere forskellige måder. Man kan opgive forestillingen om én kohærent fortælling om det franske og lade denne erstattes af en række partikulære perspektiver funderet i enkelte værker, forfattere eller situationer som i Denis Holliers banebrydende *A New History of French Literature* (1989). Man kan opgive det franske som ramme og i stedet fokusere på udviklingslinjer, der går på tværs af nationale grænser, sådan som Franco Moretti har argumenteret for i sin *Graphs, Maps and Trees* (2005), eller, måske mere interessant i denne sammenhæng, flytte fokus fra det rent franske mod den måde, hvorpå det franske udvikles i interaktion med resten af verden, sådan som det sker i Christie McDonald and Susan Rubin Suleimans *French Global: A New Approach to Literary History* (2010). Endelig kan man også vælge at insistere på fortællingen som en måde at skabe sammenhæng i en verden, hvor sammenhænge synes at være en mangelvare. Jean Yves Tadiés *La littérature française: dynamique & histoire* (2006), hvor Antoine Compagnon som sagt skriver om den nyeste litteratur, kan tjene som eksempel på dette. Her er det litteraturbegrebet, der leverer sammenhængskraften som en foranderlig, dynamisk variabel, der kun gennem en narrativ afsøgning af de mange forskellige funktioner og definitioner, begrebet har antaget, kan levere en sammenhængende historie.

Ambitionen i denne artikel er naturligvis ikke som i disse værker at levere et udfoldet bud på, hvordan denne opgave kan løses på vegne af den nyeste franske litteratur. Men selv i en skitsemæssig beskrivelse er det nødvendigt at holde sig problematikkerne beskrevet ovenfor for øje, ikke mindst fordi selve krisen i det historiske sætter sit præg på litteraturen, sådan som det kommer til udtryk i Compagnons beklagelser: Den nyeste litteratur søger ikke at skrive sig ind i en fransk litteratur, men vil tværtimod skabe en ny litteratur, der ikke så meget er fransk, som den er på fransk. Dette gør forfatterne imidlertid på en række forskellige måder. Måder, som udmærket lader sig gruppere og forstå som litteraturhistoriske udviklingslinjer, med den ekstra forvikling, at disse forskellige linjer hver for sig kan forstås som en refleksion over det historiske efter historien.

Medierealisme

For at illustrere denne pointe må vi for en stund vende tilbage til Beigbeders franske roman. Romanen tager form som en historisk roman i den forstand, at den er struktureret som en række korte episoder, som spænder fra Beigbeders oldefars oplevelser under første verdenskrig over bedsteforældrenes ungdom i mellemkrigstiden, forældrenes møde i tresserne og skilsmisse i halvfjerdserne, til i dag, hvor sagaen fortælles fra et særdeles aktuelt udgangspunkt, nemlig en celle på politigården i Paris' ottende arrondissement den 28. januar 2008. Denne dato blev Beigbeder selv

arresteret for at indtage kokain i fuld offentlighed på køleren af en sort Chrysler foran en celeber natklub. Begivenheden er virkelig nok. Sagen blev omtalt vidt og bredt i de franske medier, og Beigbeder idømt et påbud om afvænnning, men den bliver i *Un roman français* rammen om en fortælling, som blander autobiografiske og historiske begivenheder med fiktionelle tricks og litterære referencer, alt sammen opsummeret i en form, der er i konstant dialog med medierne og bogbranchens normer og konventioner og ikke mindst deres forståelse af fænomenet Beigbeder.

Det er nemlig ikke overraskende, at den samtidige medievirkelighed danner grundlaget for hans historiske refleksioner. Beigbeder er berømt og berygtet for en række tidligere romaner af tilsvarende tilsnit. Som eksempler kan nævnes hans fjerde roman, hvis titel mimerede bogens pris, *99 francs* (2000), som omhandler Beigbeders egne oplevelser på reklamebureauet Young & Rubicam, som han efter bogens udgivelse blev fyret fra. Og *Windows on the World* (2003), som uden blusel skildrer angrebet på World Trade Center. Beigbeder udfylder rollen som kronikør af en postmoderne, globaliseret fransk medievirkelighed, som han færdes ganske hjemmefrem i. Han har således gennem årene efter sin karriere i reklamebranchen optrådt som litteraturkritiker, journalist, tv-vært, forlægger på det hæderkronede forlag Flammarion, og han er bagmanden bag to nyere franske litteraturpriser, Prix de Flore og Prix Sade, grundlagt som alternativer til de, i Beigbeders optik, forstokkede franske litteraturpriser med Prix Goncourt i spidsen. Beigbeder forstår og beskriver en ny fransk virkelighed, hvor kulturen er til salg på et globalt marked, der er helt domineret af amerikanske og multinationale aktører, og han gør dette med en indgående forståelse af ikke bare reklameverdenen og den nye økonomi, men det specifikke udtryk, denne virkelighed får i bogbranchen i alle dens aspekter.

Selvom han måske ikke er den bedst skrivende, er Beigbeders litteratur derfor alligevel et af de mest gennemførte eksempler på, hvad man kunne betegne medierealisme. En tendens, som har været med til at præge billedet af fransk litteratur de seneste 15 år, hvor navne som Michel Houellebecq, Iegor Gran og Marie Darrieussecq ligefrem har fundet vej til dansk udgivelse. Fælles for disse navne og flere er, at de tager den udfordring op, litteraturen som beskrevet stilles over for fra en globaliseret kapitalisme og et stadigt rigere medieudbud, og bruger den som udgangspunktet for beskrivelsen af en samtid, der i sig selv er præget af disse forandringer. Medierealisme fordi en samtid karakteriseret ved selviscenesættelser på Facebook og i mere traditionelle medier kun lader sig beskrive realistisk, hvis beskrivelsen er medieret på samme måde. Dette er baggrunden for, at Beigbeder og Houellebecqs samtidsbeskrivelser eksempelvis er indfoldet i et net af selviscenesættelser, som ikke søger at destabilisere budskabet, men tværtimod at beskrive samtiden i øjenhøjde, så at sige, både på indholdssiden, hvor romanerne reflekterer en medialiseret virkelighed, og på udsigelsessiden, hvor romanernes brug af virkelige markører effektivt leverer føde til mediernes jagt på skandaler – igen er Houellebecq og Beigbeder centrale eksempler.

Flere realismer

Medierealismen er utvivlsomt en af de mest markante og måske især mest omtalte udviklinger inden for den nyeste franske litteratur. Men ikke alle forfattere med smag for den samtidige virkelighed lader sig samle under denne betegnelse. Ved siden af disse meget fremtrædende eller måske frembrusende forfattere findes en række forfattere, som gennem mere afdæmpede forsøg med de narrative former søger at indgå en ny kontrakt med samtiden. Her er måske ikke tale om en samlet bevægelse, sådan som man forholdsvist uproblematisk kan beskrive medierealisterne, men om en række forfattere, som på forskellige måder forsøger at revitalisere de narrative former, så de kan engagere sig i den samtidige sociale og politiske virkelighed. Leslie Kaplan, Pierre Bergounioux og Jacques Serena er, til trods for at de skriver ganske forskelligt, alle blevet trukket frem som hovedeksempler for eksistensen af en ny realisme i fransk litteratur.⁶

Hvis man skal tale om fællestræk må det være, at de, i lighed med realisterne i det 19. århundredes Frankrig, er optaget af at eksperimentere med sprogets potentiale for at udtrykke virkeligheden og ikke mindst de begrænsninger, der knytter sig hertil. Det gælder eksempelvis en række forfattere, som i lighed med nogle af medierealisterne har ladet sig inspirere af filmens udtryksformer. Et fremtrædende eksempel er François Bon, som specielt i sine senere værker anlægger et blik på samtiden, der er stærkt inspireret af både filmen og fotografiet. I hans romaner og fortællinger dissekerer han en række samtidige rum, blandt andet teatret (*Impatience*, 1998), fængslet (*Prison*, 1997), tog (*Paysage fer*, 2000) og parkeringspladser (*Parking*, 1996), i stiliserede beskrivelser, der kontrasterer den fysiske konstruktion af rum, teknik og institutioner til de selvbeskrivelser, brugerne af disse rum har.

Romanen *Daewoo* fra 2004 tjener som et glimrende eksempel. Som titlen antyder, omhandler den livet på tre fabrikker ejet af den koreanske Daewoo-koncern. Men allerede syv år efter fabrikkerne blev anlagt med stor støtte fra den franske stat og EU's egnsudviklingsmidler, er de allerede lukket ned igen og produktionen flyttet til andre egne af verden, hvor omkostningerne er lavere. Bons roman skildrer på baggrund af en række interviews foretaget af forfatteren de konsekvenser, globaliseringen på denne måde har haft for fabrikkens arbejdere i en dokumentarisk form, der umiddelbart vækker mindelser om 70'ernes socialrealisme. Romanen består af en række løsrevne scener, vekslende mellem interviewsekvenser, skildringer af fabriksrummet, berettende afsnit, der fortæller historien om tiden frem til fabrikkernes lukning, og gengivelser af en opsætning af et teaterstykke af Bon med samme tema på et lokalt teater. Det er således en ujævn fortælling, men fælles for alle disse fragmenter er deres spørgen til arbejdernes forhold før og efter fabrikkens lukning og deres forsøg på at genskabe den virkelighed, der med lukningen blev tabt. En genskabelse, der ifølge Bon er en nødvendig protest mod kapitalismens disruptive kræfter. Vi skal, som det hedder i romanens indledende sætning: "Nægte. Gøre front mod udslettelsen selv" (Bon 2004, 9).⁷ Gennem sine narrative eksperimenter søger Bon at nærme sig en virkelighed fra flere sider, med sensibilitet for både de samfundsmæssige relationer og den tidslige og erindringsmæssige dybde der strukturerer den kompleksitet, vi kalder samtiden. En tilgang, der adskiller sig markant fra tidligere tiders socialrealisme, selv om målet kan siges at være det samme.

Tilbagevendinger

Det er således mest på overfladen, at Bons roman vækker mindelser om 70'erne. Tværtimod kan hans optagethed af samtidsbeskrivelsen ses som led i en bestræbelse på dels at vriste denne fri af det jerngreb, som den marxistiske samfundsanalyse holdt den socialrealistiske roman i, dels at gøre op med den afkobling af sprog og samtid eller ligefrem virkelighed, som associeres med dekonstruktionen og poststrukturalismen. Det er dette tilbagegreb, der får en række nyere litteraturhistorier til at tale om ikke bare en ny realisme, men ligefrem en virkelighedens tilbagekomst i fransk litteratur. En tilbagekomst fra den verdensfjernhed, som associeres med den franske krise og forestillingen om en fransk impotens, en manglende evne til at nå verden, som forbindes med netop dekonstruktion, marxisme og de mere teoretisk interesserede litterære strømninger, som dominerede landet fra *nouveau roman*-forfatterne omkring Alain Robbe-Grillet i 1950'erne, over kredsen omkring tidsskriftet *Tel Quel* i 60'erne og *Oulipo*-kredsen med Raymond Queneau og Georges Perec i spidsen i 70'erne.

Der er formentlig ingen, der benægter, at alle disse litterære retninger har sat sig tydelige spor i den nye litteratur, men det er lige så uomtvisteligt, at de igen og igen bliver fremstillet som et fejlspor, som litteraturen søger at undvige. For det er ikke kun virkeligheden, der vender tilbage i den nye franske litteratur og i fremstillingerne af den. I deres ambitiøse kortlægning af den nye litteratur *La Littérature française au présent* taler Dominique Viart og Bruno Vercier således om tre tilbagevendinger: til verden, til historien og til selvet (13-14); Wolfgang Asholt og Marc Dambre proklamerer romanens tilbagekomst (Asholt og Motte 2010, 13-14); Elin Beate Tobiasen noterer sig også tre, denne gang subjektet, fortællingen og realiteten (Tobiasen 2006, 73-74); og Jean Rouaud annoncerer også verdens tilbagekomst, men finder den dog ikke primært i den franske litteratur, men i den fransksprogede litteratur fra resten af den frankofone verden (Rouaud 2006, 19).⁸

Det giver mening at tolke disse mange tilbageblik i forlængelse af den analyse af den franske kriesnak, jeg beskrev ovenfor. Altså som en understregning af et behov for et radikalt brud med det, der ligger umiddelbart før, men et brud, der samtidig fastholder den franske historie, som er i fare for at løbe ud i sandet. Franskmandene vil i en paradoksal konstruktion have en ny litteratur, men en ny litteratur, der vender tilbage til det kendte.⁹ Spørgsmålet er selvfølgelig, hvor behovet ligger. Om det er litteraturen, der undsiger sig den konkurrence med forgængerne, som *Compagnon* efterlyser, til fordel for en næsten nostalgisk tilbagevenden til tiden før. Eller om det tværtimod er kritikerne, der i deres søgen efter sammenhænge skriver en kontinuitet frem, hvor der ingen er, ved simpelthen at springe en generation over.

Sandheden ligger nok midt imellem. Kritikken har helt afgjort en tendens til at tolke ny litteratur ud fra kendte skabeloner. At tolke de nye medierealister ud fra fortidens helte giver mening så langt, at også det nittende århundredes realister var meget opmærksomme på litteraturen som medie og bogens placering på det frembrydende marked for kulturelle produkter. Men samtidig er det også klart, at selve betydningen af begreberne medie og marked har ændret sig så radikalt, at litteraturens forhold til disse er kvalitativt anderledes i dag. I det nittende århundrede var litteraturen et hurtigt medie og romanen underholdningsgenren *par excellence*;

i dag er litteraturen, trods e-bogs-læsere og online-litteratur, langsom og et rum for fordybelse i en opspedet verden. Hvor realismen tidligere eklatant var et opgør med en litteratur, der var låst i faste former, er realismen i dag paradoksalt altid en tilbagevenden til litteraturen, et forsøg på at vriste samtidsbeskrivelsen fri af de digitale og visuelle mediers kløer. Et opgør med Facebook og reality-tv, med det mål at skabe et refleksionsrum inden for litteraturens rammer, som ikke er til rådighed i de mere hastige medier.

Således selv hos Beigbeder. Det, der adskiller *Un roman français* fra Beigbeders tidligere romaner, er, at det medierealistiske spor komplementeres af en historisk afsøgning. Konkret manifesteres det i handlingen ved fortællerens hukommelsestab. Fortælleren proklamerer ved romanens start intet at kunne erindre fra sin barndom, og anholdelsen fungerer som den katalysator, der får ham til at opgive sin fornægtende eksistens og igennem fortælling opsøge de erindringer, han ikke har, for at kunne huske: "Denne lille dag angiver slutningen på min endeløse ungdom" (Beigbeder 2010, 28)¹⁰ siger han i et udsagn, der kan siges at gælde både for fortælleren i konkret forstand og for forfatteren Beigbeder som udgangspunkt for et retningskifte i forfatterskabet. Det er imidlertid signifikant, at denne model henter sine forbilleder fra den franske litteratur i form af Prousts langstrakte selvskabelse gennem erindringen i *À la recherche du temps perdu* og Rimbauds ekstatiske selv-ransagelser i *Une saison en enfer* og resten af forfatterskabet. Proust og Rimbaud leverer på hver deres måde gennem et væld af henvisninger og citater skemaet for Beigbeders genopdagelse af sin historie og den franske historie: Proust som model for besindelsen på de familiære bånd; og Rimbaud som model for opgøret med ungdommens rus, i bogstavelig forstand, som det kommer til udtryk i den scene, hvor fortælleren anholdes, som mimer, ikke *Une saison en enfer*, men sonetten "Voyelles":

“ Mærkelige blå bogstaver malet på den hvide dør, understreget med et rødt rektangel. Bogstavet P. Konsonant. Bogstavet O. Vokal. Bogstavet L. Konsonant. Bogstavet I. Vokal. Jeg tænkte på tv-quizen "Tal og Bogstaver." Bogstavet C. Ah, pokkers. Bogstavet E. De spredte bogstaver havde uden tvivl en skjult betydning. Der var nogen der søgte at advare os, men om hvad? (Beigbeder 2010, 27)¹¹

Ud over det umiddelbart morsomme i scenen, er det værd at hæfte sig ved to detaljer. For det første den måde, hvorpå vokalreferencen perspektiveres fra Rimbaud til det franske svar på Lykkehjulet, for det andet hvordan Rimbaud reintroduces i kraft af fortællerens søgen efter det skjulte og ikke mindst verbet *prévenir*, advare, der på én gang evokerer Rimbauds *Lettres du voyant* og politiets mere håndfaste ret til at påtale og pågribe lovovertrædere. Scenen kontrasterer det litterære forbillede med konkret nutid i form af medier og statsmagt og understreger således i første led afstanden mellem den franske litterære arv og den samtid, franskmændene må se sig konfronteret med. Men kun i første led, for det afgørende i *Un roman français* er netop, at den litterære fortid siger mere om den samtid, vores hovedperson befinder sig i, end alle de forestillinger, han selv har gjort sig herom. Eller rettere, tekstens rekonstruktion af erindringen gør det muligt for ham at bryde fri af sin 'samtid' for i stedet at befinde sig i nuet, som i afslutningsscenen, hvor han vrister sin femårige

datter ud af Nintendo og Hannah Montanas greb, for at gå en tur ved stranden, hvor han kan få chancen for at imponere med sin evne til at slå smut på vandet med strandens sten, vejledt af de råd, han fik af sin bedstefar, da han selv var en lille dreng. Det er litteraturen, som leverer det refleksionsrum, som får historien til at hænge sammen, og derved gør nuet til et beboeligt sted, hinsides modernismens jagt på rusen og det ny.

Med denne bevægelse manifesterer Beigbeder ikke bare litteraturens betydning, men illustrerer også en vigtig pointe, nemlig at litteraturhistorien forbliver en vigtig referenceramme for den nyeste litteratur. Blot er det vigtigste ikke opgøret med forgængerne, men spørgsmålet om, hvordan vi kan bruge litteraturen til at forstå os selv historisk. Problematikken er sammenlignelig med Bons tematisering af den tidlige og rumlige kompleksitet i fortællingen, om end både metode og resultat er et andet. I begge tilfælde leverer litteraturen den ramme, der tillader at tænke tidsligt, eller endog historisk, en ramme, der skaber sammenhæng, hvor der ellers kun var omstilling og proces.

Jeg er død, jeg leve

Fælles for de to realistiske tendenser er altså, at litteraturhistorien ikke så meget fremstår som en kanon, forfattere og læsere forpligter sig på, men som et værktøj for konstruktionen af et liv i en globaliseret verden. En bevægelse, der af kritikken rekonstrueres som en tilbagevenden til tidligere traditioner, uagtet der måske nærmere er tale om en tilbagegriben, hvor elementer hentet fra traditionen bruges i nye sammenhænge.

Denne forskel bliver måske endda tydeligere, når vi slutteligt betragter den sidste tendens, som helt uomtvisteligt har præget fransk litteratur i de sidste årtier, autofiktionen. Tendensen adskiller sig fra de andre ved at have mere tydelige rødder i 1970'ernes direkte opgør med strukturalismen. Roland Barthes dræbte forfatteren, men genoplivede ham også hurtigt igen i en række tekster, som på forskellige måder udforsker subjektets relation til teksten, udfoldet i forelæsningsrækken *La préparation du roman*, hvor Barthes direkte proklamerer "forfatterens tilbagekomst" (Barthes 2003, 275).¹² Men også en række fremtrædende forfattere eksperimenterede allerede her med det, som skulle blive en af de mest fremtrædende tendenser, ikke bare inden for fransk litteratur, men jo eksempelvis også i Danmark, nemlig udforskningen mellem biografisk og autoritativt jeg, mellem forfatter og fiktion. Det var bl.a. Georges Perec og Serge Doubrovsky – den sidste gav ligefrem navn til genren autofiktion i forbindelse med udgivelsen af *Fils* (Søn, el. Tråde) i 1977. Navngivelsen gav anledning til en debat med Philippe Lejeune og hans autobiografi-teori, sådan som det er blevet citeret efterhånden utallige gange herhjemme siden Poul Behrendt bragte debatten tilbage i vores erindring med *Dobbeltkontrakten* (2006). Der er dog tilsyneladende ikke mange, der har læst bogen, for slet ikke at tale om Doubrovskys senere værker, hvor specielt romanen *Le livre brisé* (Den brudte bog, 1989) sætter problematikken på spidsen. Romanens udgangspunkt er ikke uligt Beigbeders: Fortælleren opdager til sin store forskrækkelse, at han er ramt af hukommelsestab og ikke længere kan huske sin første kærlighed. Men frem

for at være en historie om, hvordan hovedpersonen rekonstruerer eller genopdager sin historie, forbliver Doubrovskys selvfremsættelse, som romanens titel antyder det, brudt på den mest radikale måde. Doubrovskys hustru Ilse afbryder fortællingen, idet hun kræver sin plads i historien, i det mindste på linje med den lange række af elskerinder, som har været omdrejningspunktet for Doubrovskys romaner frem til dette punkt. Fortælleren er forbeholden, for, som han udtrykker det: “Der er ting, man ikke kan udgive i sin levetid, når det er i live” (Doubrovsky 1989, 50).¹³ Men han fortsætter, og første del af bogen fortæller om Ilse, om deres liv, deres børn, men også, nådesløst, om hendes depressioner og hendes alkoholmisbrug. For de har indgået en pagt om, at sandheden skal siges, også selv om den gør ondt. Så Ilse trodser fortællerens indtrængende advarsler: “*har du tænkt på, det er ikke altid nemt, der er en pris at betale*” og svarer blot “*det er lige meget*” (ibid. 390).¹⁴

Og her indtræffer bruddet. Efter at Ilse – efterladt alene i Paris, da fortælleren er rejst i forvejen til New York, hvor de begge bor – læser kapitlet “Beuveries” (Druk), der beskriver det alkoholmisbrug, hun aldrig helt har erkendt, begår hun selvmord, og bogen brydes i to som fortællerens liv: “En bog, som et liv, brydes. Mit liv, min bog er kløvet rent” (ibid. 311).¹⁵ Anden del af bogen er fortalt efter begravelsen og reflekterer dødsfaldet og mulige årsager, med en ret klar konklusion: “kapitlet ‘Beuveries’ likviderede hende, mit blæk forgiftede hende, en leg med sandheden som til tider er fatal” (ibid. 391).¹⁶ En barsk refleksion over litteraturens ansvar og kraft, ikke mindst når man har in mente, at der er tale om autofiktion, altså en fiktion, der smyger sig tæt omkring virkelighedens begivenheder i Serge Doubrovskys liv.

Listen af forfattere, der som Doubrovsky involverer det personlige liv i det fiktive univers, er for lang til at nævne her, men inkluderer, ud over de fleste af de ovenstående såkaldte realister, forfattere så forskellige som Camille Lauren, Catherine Millet, Catherine Cusset og Annie Ernaux, ligesom tendensen satte sit tydelige præg på de sene værker af en række af de gamle *nouveau roman*-forfattere, som op igennem 1980'erne blev mere og mere funderet i subjektet i deres udforskning af forholdet mellem subjekt, tekst og historie. Det gælder de sene værker af både Claude Simon, Marguerite Duras og Alain Robbe-Grillet.

Men selvom der utvivlsomt er tale om en vending mod subjektet, betyder det imidlertid ikke, at litteraturen samtidig søger at bevæge sig væk fra verden. Ligesom det er tilfældet hos Duras og Simon, er den autofiktionelle beskrivelse hos Doubrovsky tværtimod nært knyttet til spørgsmålet om det historiske, i alle tilfælde med anden verdenskrig som klangbund. Doubrovsky er jøde og mistede en stor del af sin familie i koncentrationslejrene. Det hukommelsestab, der sætter historien i gang, knytter sig således ikke kun til fortællerens første kærlighed, men også til befrielsen, som han ikke kan genkalde sig i sin erindring. Og mod romanens slutning fører Ilses kremering ham i et spring tilbage til en erindring, han aldrig har haft:

“Dér, i flammerne, vendte alt tilbage til mig med et slag, de brændte mig i Auschwitz, levende, jeg har ikke glemt det, det er mig der skulle brænde, ikke hende, det er ikke hendes tid, hun er for ung, det er ikke hendes historie, krematorierne var til os, ikke til hende. (ibid. 374)¹⁷

Ilse er østriger, og krigen markerer et skel mellem de to, som reproduceres i litteraturens narrative former: Det er fortælleren Serge, der har udsigeligheids mærke på sig, et mærke, som han i alle sine værker søger at skrive af sig ved at komme virkeligheden ubønhørligt nær. Men ved skæbnens ironi eller litteraturens mellemkomst, måske, er det ikke Serge, der som sine forfædre må bøde, men bødlens datter, som ved denne omvendning får del i den straf, der var det udvalgte folks.

Her er tale om et eksempel på det, som Marianne Hirsch betegner *post-erindring*, erindringen om Holocaust hos den næste generation, som ikke selv har oplevet forbrydelserne eller erindrer dem, men som alligevel må leve videre med arven, med fraværende forældre etc. Doubrovskys tekst understreger et vigtigt forhold, nemlig at post-erindringens begrænsninger ligger, ikke kun i fraværet af erindringer, men også i en ombytning af roller og positioner, som medfører, at spørgsmålet ikke kun er, hvad vi kan huske, men også hvem der kan og må huske hvad. Det er en erindring, som på en gang er en erindring og en destruktion af al erindring, en markering af erindringens upålidelighed. Herved bliver den erindring, som opstår i rummet mellem virkelighed og fortælling, ikke en, der genskaber historien og åbner et rum, som hos Beigbeder, men tværtimod en erindring, der radikalt indstifter et brud, en destabilisering af forholdet mellem subjekt og historie, som ikke lader sig formidle af narrationen, men kun fremkaldes.

Det er svært at ekstrapolere fra denne jødisk/østrigske historie skrevet af en forfatter, der bor i New York, til et generelt udsagn om den franske litteraturhistorie. Men anden verdenskrig og Petainregeringens samarbejdspolitik, som antog helt andre entusiastiske former end den, vi kender herhjemme fra, har været og er et indiskutabelt traume i den franske selvforståelse sammen med krigen i Algeriet.¹⁸ Det vil derfor næppe være for meget at sige, at den brudte historie, Doubrovsky fremstiller, også kan forstås som en refleksion over den franske litteratur og litteraturens rolle i den. De forskellige litterære tendenser, jeg her har skitseret, markerer således også forskellige måder at forstå forholdet mellem subjekt, litteratur og historie, og det er netop i denne rekonfiguration af vores forestilling om det historiske, at litteraturen fortsat har en fremtrædende rolle at spille. Når vi skriver den nye franske litteraturs historie, bør det måske derfor ikke alene være for at gruppere og periodisere nye forfattere. Ej heller for at forstå præcist, hvilke litterære forbilleder, de nye griber tilbage til. Men gennem læsningen af den nye litteratur kan vi få reflekteret, hvordan vi forstår os selv gennem det historiske, og, i tilfældet Frankrig, hvordan den kriseramte franske republik kan genopfinde sig selv som historisk subjekt i en globaliseret verden assisteret af litteraturer, der på en lang række forskellige måder udforsker relationen mellem det forgange og det værende.

Noter

- 1 Se eksempelvis Marx 2005 og Jourde 2002 som eksempler på forfaldshistorien. Et eksempel på rehabiliteringsmodellen kan findes hos Blanckeman. Figurerne kan genfindes i nyere beskrivelser af den franske kultur, historie, politik etc. Se evt. min afhandling om *De franske og verden* (Baggesgaard 2010), hvor jeg også præsenterer en mere udfoldet analyse af den franske reaktion på globaliseringen, som ligger til grund for argumentationen her.

- 2 “C’est l’histoire d’un pays qui a réussi à perdre deux guerres en faisant croire qu’il les avait gagnées, et ensuite à perdre son empire colonial en faisant comme si cela ne changeait rien à son importance./C’est l’histoire d’une humanité nouvelle, ou comment des catholiques monarchistes sont devenus des capitalistes mondialisés./Telle est la vie que j’ai vécue : un roman français.” Alle oversættelser er foretaget af denne artikels forfatter.
- 3 Se eksempelvis Havercroft et al. 2010. Alain-Philippe Durand og Naomi Mandel vender begrebet på hovedet og taler om *the contemporary extreme* som en betegnelse for, det jeg i denne artikel mere afdæmpet betegner medierealisme, se Durand og Mandel 2006.
- 4 For en mere udfoldet beskrivelse af disse forandringer se Sébastien Doubinskys bidrag i dette nummer.
- 5 Se Lisbeth Verstraete Hansens bidrag i dette nummer for en nuanceret beskrivelse af debatten om dette begreb.
- 6 Se ikke mindst Pierre Jourdes angreb på den samtidige litteratur, provokeret af især Houellebecqs succes, i *La Littérature sans estomac* (2002). I sit bidrag til dette nummer af *Passage* skriver Hans Peter Lund mere generelt om en mulig postrealistisk tendens i den nye franske litteratur.
- 7 “Refuser. Faire face à l’effacement même..”
- 8 Man kunne tilføje Jean-Marie Gleizes forestilling om en post-poesi til listen, sådan som den beskrives i Louise Højgaard Marcussens bidrag i nærværende publikation.
- 9 Det er her nærliggende at sammenligne med den retorik om bruddet – *la rupture* – som sikrede Sarkozy sejren ved præsidentvalget i 2006. Et brud med både den politik, der havde været ført i de foregående år, og med konservatismen, men paradoksalt samtidig en tilbagevenden til de gode gamle dage med hyppig reference til de Gaulle. Se også Baggsgaard 2011.
- 10 “De ce petit jour date la fin de ma jeunesse interminable.”
- 11 “D’étranges lettres bleues étaient peintes sur la portière blanche, soulignées par un rectangle rouge. La lettre P. Consonne. La lettre O. Voyelle. La lettre L. Consonne. La lettre I. Voyelle. J’ai pensé à ce jeu télévisé: «Des Chiffres et des Lettres.» La lettre C. Ah, zut alors. La lettre E. Ces lettres éparses avaient sans doute un sens caché. Quelqu’un cherchait à nous prévenir, mais de quoi?”
- 12 “Le retour de l’auteur”
- 13 “Il y a des choses qu’on ne peut pas publier de son vivant, quand c’est vivant.”
- 14 “*as-tu réfléchi, ce n’est pas toujours facile, il y a un prix à payer, elle me dit, ça m’est égal,*”
- 15 “Un livre, comme une vie, se brise. Ma vie, mon livre sont cassés net.”
- 16 “La chapître ‘Beuveries’ l’a liquidée, mon encre l’a empoisonnée, jeu de la vérité parfois mortel.”
- 17 “Là, dans le brasier, tout s’est rouvert d’un seul coup, en moi, ils m’ont enfourné dans Auschwitz, vivant, moi j’ai pas oublié, c’est moi qui devais brûler, pas elle, elle c’est pas son temps, trop jeune, c’est pas son histoire, les crématoires c’était pour nous, pas pour elle.”
- 18 Se også Rousso 1990.

Litteratur

Asholt, Wolfgang (2002): “Deux retours au réalisme? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder” i *Lendemain* 107/108, 42-55.

Asholt, Wolfgang og Marc Dambre (red.) (2010): *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Baggesgaard, Mads Anders (2010): *De franske og verden: Postglobale perspektiver på ny fransk litteratur*,

- ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet.
- Baggesgaard, Mads Anders (2011): "Competing Universals: Sarkozy and Literature" i Baggesgaard og Jakob Ladegaard (red.): *Confronting Universalities: Aesthetics and Politics under the Sign of Globalisation*, Aarhus: Aarhus University Press, 183-212.
- Barthes, Roland (2003): *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris: Seuil.
- Behrendt, Poul (2006): *Dobbeltkontrakten – En æstetisk nydannelse*, København: Gyldendal.
- Beigbeder, Frédéric (2000): *99 francs*, Paris: Grasset.
- Beigbeder, Frédéric (2003): *Windows on the World*, Paris: Grasset.
- Beigbeder, Frédéric (2009): *Un roman français*, Paris: Grasset.
- Blanckeman, Bruno (2002): *Les fictions singulières – étude sur le roman français contemporain*, Paris: Prétexte.
- Bon, François (1994): *Un fait divers*, Paris: Minuit.
- Bon, François (1996): *Parking*, Paris: Minuit.
- Bon, François (1998): *Impatience*, Paris: Minuit.
- Bon, François (2000): *Paysage fer*, Paris: Verdier.
- Bon, François (2004): *Daewoo*, Paris: Fayard.
- Compagnon, Antoine (2007): "XX^e siècle" in M. Delon et al.: *La littérature française: dynamique & histoire II*, hovedred. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, 545-802.
- Dobrovsky, Serge (1977): *Fils*, Paris: Galilée.
- Dobrovsky, Serge (1989): *Le Livre brisé*, Paris: Grasset.
- Durand, Alain-Philippe og Naomi Mandel (red.) (2006): *Novels of the Contemporary Extreme*, London: Continuum.
- Havercroft, Barbara, Pascal Michelucci og Pascal Riendeau (red.) (2010): *Le roman français de l'extrême contemporain*, Québec: Nota Bene.
- Hirsch, Marianne (2008): "The Generation of Postmemory" i *Poetics Today* 29.1, 103-28.
- Hollier, Denis (red.) (1989): *A New History of French Literature*, Cambridge: Harvard University Press.
- Jourde, Pierre (2002): *La Littérature sans estomac*, Paris: L'esprit des péninsules.
- McDonald, Christie og Susan Rubin Suleiman (red.) (2010): *French Global: A New Approach to Literary History*, New York: Columbia University Press.
- Marx, William (2005): *L'Adieu à la littérature*, Paris: Minuit.
- Moretti, Franco (2005): *Graphs, Maps and Trees*, London: Verso.
- Perkins, David (1992): *Is Literary History Possible?*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Rouaud, Jean (2007): "Mort d'une certaine idée" i Michel Le Bris & Rouaud (red.): *Pour une littérature monde*, Paris: Gallimard, 7-22.
- Rouso, Henry (1990): *Le Syndrome de Vichy: De 1944 à nos jours*, 2. udg., Paris: Seuil.
- Saveau, Patrick (2011): *Serge Doubrovsky, ou l'écriture d'une survie*, Dijon: Editions Universitaires de Dijon.
- Tobiassen, Elin Beate (2006): "Fransk prosa nå – beretning fra et nytt forskningsfelt" i *Romansk Forum* 22.2, 63-90.
- Viart, Dominique og Bruno Vercier (2005): *La Littérature Française au présent: Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas.