

ALEKSANDER ABŁAMOWICZ
Université de Silésie – Université d'Ostrava

LE ROMANESQUE EN QUESTION

Selon les Anciens, il ne fallait pas ouvrir la boîte de Pandore menaçant par tous les maux qui y étaient enfermés. Epiméthée pourtant, son mari, l'avait ouverte en donnant ainsi l'essor aux maux et ne laissant dedans que l'Espérance. Vouons-nous donc à cette consolante Espérance en nous penchant sur la problématique du romanesque contemporain qui ressemble bien à cette boîte fatale de jadis. Car, quand on dit le roman, cela implique justement un champ d'investigation pratiquement illimité, vue que le littéraire lui-même ne se laisse cerner que difficilement, en échappant depuis les temps les plus éloignés à une définition savamment élaborée et à une classification détaillée, premier soin de toute étude savante et dont dépend l'exactitude de l'étude ultérieure. Etymologiquement, le mot définition lui-même vient du terme latin *finis*, c'est-à-dire fin, ce qui suppose automatiquement une immuabilité due à ce que rien ne peut plus être modifié et qui donne lieu à l'égalité du défini et du définissant, en tant que deux systèmes du même ordre. Or, dans le monde des lettres en général, et dans le romanesque en particulier, cette tentative semble bien être le désir d'emprisonner l'imaginaire – libre et illimité – dans une unicité savante d'un genre littéraire précis, achevé et immuable, ce qui justement n'est pas le cas.

Cette contradiction majeure rend toute étude du romanesque extrêmement délicate et fragile, toute réflexion hâtive dictée uniquement par les principes cartésiens s'avère vite vaine et inefficace, car la réalité romanesque ne cesse de nous surprendre et le XX^e siècle en est une preuve ontologiquement éclatante. On a imaginé diverses façons de tourner l'obstacle – mais en vain, et dans le monde des lettres, l'échec des méthodes traditionnelles issues de l'ancienne poétique aristotélicienne a été particulièrement retentissant. Le cas du roman en est la meilleure preuve, bien que l'on puisse en noter d'autres, aussi spectaculaires, notamment avec la naissance des genres nouveaux dus aux techniques nouvelles, inconnues du temps d'Aristote.

Les définitions du roman, pourtant, sont nombreuses. Elles ont été fondées sur des principes fort variés, empruntés à des catégories souvent divergentes: linguistique (ouvrage en langue romane), thématique (histoire amoureuse) ou for-

mel (ouvrage en prose) avec d'aussi nombreuses subdivisions dont on ne peut citer que quelques-unes, tant la liste en est longue: roman d'analyse, de mœurs, fantaisiste, exotique, régionaliste, philosophique, épistolaire et ainsi de suite.

Cette mise en paroles, très particulière, de l'imaginaire incommensurable rend ainsi toute définition extrêmement difficile dans la mesure où on y voit le même fictif que celui dans le cadre duquel est inscrit toute artisticité qui suppose, automatiquement, une création pure et simple. Cette création ne saurait se confondre avec aucune vision de ce qui existe réellement, ne serait-ce qu'à l'aide d'une supercherie typiquement littéraire qui se veut, qui se dit hautement, absolument libre et indépendante de ce qui s'impose cependant à tous comme une réalité vivante, vérifiable à travers l'expérience quotidienne de chacun. Le romanesque, cette recherche spécifique de l'altérité, se heurte donc à une difficulté majeure: cette contradiction qui essaie de marier le désir de création, par laquelle on aspire à une altérité absolue, et celui qui, soigneusement camouflé, exprime la tentative d'une simple reproduction qui semble bien hanter toute créativité romanesque.

Il en est ainsi parce que le roman, contrairement aux autres genres littéraires aux formes figées et établies quasiment une fois pour toutes, est en constant devenir. Il est ce genre qui ne s'est pas jamais fixé, le genre dont la genèse et l'évolution s'accomplissent sous la lumière de l'histoire et en rapport direct avec la contemporanéité qui l'enrichit sans cesse de façon imprévisible. Il se nourrit aussi bien des échos – quelques fois éloignés – d'autres écritures, comme le dit Barthes,¹ que de la réalité qui façonne incessamment le langage, façonnant à son tour l'image de cette réalité comme le constate Haroche². Désireux d'être «un miroir qui se promène le long des routes» comme le voulait Stendhal³, il essaie sans cesse de s'arracher à cet esclavage imposé par le contexte extra-littéraire, en empruntant les formes et techniques de la parole littéraire aux autres genres, en les exploitant et en s'enrichissant à leur dépens.

C'est par le biais du roman que l'idéalité rêvée est mise à la portée de tous. Elle devient accessible à travers l'artifice de la parole, dont le pouvoir magique trouve sa meilleure expression justement dans le roman, seul genre conçu à la lecture, à un contact intime donc avec le lecteur qui peut ainsi se fier au texte à lui proposé sans craindre l'ingérence de qui que ce soit pour s'adonner librement à ce «jeu de la lecture» dont parle Picard⁴, en insistant, non sans raison d'ailleurs, sur l'aspect ludique de tout contact avec le littéraire.

Le romanesque est donc caractérisé par cette étrange particularité qui constitue son pouvoir créateur: permettre d'imaginer tout un univers nouveau dont la représentation cependant ne peut pas se passer du consentement du lecteur historiquement déterminé. La création romanesque s'inscrit toujours, comme

1 R. Barthes: *Mythologies*, Paris Seuil, 1957, p.223.

2 Ch. Haroche: *Les langages du roman*, Paris Editeurs Français Réunis, 1976, p.81.

3 Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, Paris 1831, p.180.

4 Cf. M. Picard: *La lecture comme jeu*, Paris Les Editions du Minuit, 1986.

toute autre production de l'esprit, dans une structure globale dont la dimension fondamentale est définie par la réalité historique qui détermine le mode de penser et la façon de voir les choses. A ce moment, l'ancien principe aristotélien de la mimesis devient impératif, bien qu'il ait été discuté souvent et qu'il reste, toujours discutable. Rappelons que la théorie de la fiction pure, vue comme le produit direct de l'imaginaire, est soutenue essentiellement par les théoriciens, beaucoup moins par les écrivains eux-mêmes qui, très souvent, déclarent officiellement leur ferme volonté de présenter uniquement la vérité. Que ce soit une vérité historique, celle du moment ou celle encore qui est résultat d'une étude psychologique de l'être humain, elle n'est que la conséquence directe de l'idée – si chère à d'aucuns – définissant le romanesque comme image de la réalité.

C'est non sans raison que Kundera a écrit: «L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur: les choses sont plus compliquées que tu ne le penses»⁵. En effet, on pourrait même se demander si le roman est réellement un genre littéraire, tant il est riche en variantes et en diverses façons d'exprimer les idées de l'écrivain. Mais le roman appartient sans doute à la littérature et de ce fait même, fatalement, il doit constituer un genre particulier présentant un double, voire un triple visage dont l'un consiste en la création d'un monde, l'autre en son interprétation spécifique, et le troisième est un jeu où le langage même est exploré comme un monde en soi⁶.

C'est dans ces conditions-là que le romanesque confronte la connaissance du passé à celle du contemporain, présente une mythologie moderne, d'un type spécial, celle qui se réalise à partir du vécu et du rêvé, en même temps que le romanesque a l'ambition d'être un témoignage à l'instar d'un document, de servir de pièce de conviction à travers l'évidence qu'il entend exprimer et illustrer. Tout cela grâce à une narrativité qui semble attester de l'ocularité de ce témoignage spécifique et confirmer ainsi sa véridicité.

L'histoire du roman, en fait inachevée à cause des modifications constamment renouvelées, s'effectue à partir de l'interdépendance de ses composantes caractéristiques, elles-mêmes conditionnées par une conscience toujours nouvelle, toujours plus riche, et qui constitue un acquis de l'évolution constante.

Les résultats en sont souvent surprenants. Tout d'abord il faut mettre en évidence l'hégémonie du roman qui a définitivement triomphé en éliminant et en remplaçant d'autres genres littéraires. C'est aussi cette «foire au roman» dont parle Raimond⁷ qui, paradoxalement, aboutit à une crise très grave qu'a connue ce genre dans les années 1900. Tout commence par un refus du roman naturaliste, saturé de la bien connue «observation de la réalité», mais ensuite les critiques se multiplient. Barrès, Valéry, Gide et tant d'autres poètes et écrivains attaquent violemment ce genre-maître en lui reprochant absolument tout et en s'en

5 M. Kundera: *L'art du roman*, Paris Gallimard, 1986, p.30.

6 Ch. Haroche, op.cit. p.51.

7 M. Raimond: *Le roman*, Paris Armand Colin, 1989, p.14.

prenant essentiellement au roman français auquel on oppose le roman étranger, quasiment plus «romanesque» que tout ce qui s'écrit en France, trop attachée, paraît-il, à la tradition cartésienne.

Cependant, il semble tout à fait évident que le sujet créateur, en tentant de former un univers irréel, fictif et imaginaire, aspire en même temps, à atteindre un mode d'existence nouveau, propre à une idéalité libre de toute ingérence d'une réalité concrète et vivante. A travers le romanesque il doit, ou il devrait se faire une opération toute particulière, voire magique, une manière de transmutation ontologique, qui transforme les rapports entre le réel et le fictif ou, mieux encore, essaie d'éliminer tout ce qui se dit réel et de le remplacer par ce qui est considéré comme simplement fictif. Grâce à cette transmutation, la fiction semble devenir une réalité donnée et concrète et par cela même, elle semble combler le vide dû à la tentative d'épurer l'écrit de toute empreinte extérieure.

Quand on parle donc de la tradition cartésienne il faut y ajouter tout acquis d'un imaginaire grand ouvert vers les horizons illimités, souvent inconnus, voire incompris et, par cela même, difficiles à circonscrire.

Traditionnellement, tout roman était censé raconter une histoire ce qui suppose toute une série de conséquences d'ordre technique concernant la problématique de la narrativité qui, à son tour, demande l'ingérence médiatrice d'un narrateur, camouflant le véritable créateur de l'œuvre et lui permettant de se substituer à un personnage fictif. On voit bien comment, même dans la pratique de l'écriture, on constate sans cesse cette double vision se situant tantôt au niveau du réel, tantôt au niveau du fictif. Et la crise du roman est due justement au désir profond de s'arracher définitivement à toute empreinte de la réalité.

Le romanesque essaie ainsi de fuir le réel dans la mesure du possible. Il veut se substituer au réel comme si l'imaginaire avait une puissance créatrice, entièrement libre, qui échappe à toute influence du moment, déterminé par l'Histoire, c'est-à-dire par l'empreinte du temps et du lieu, deux limites imposées à tout affranchissement de la pensée. Et tout imaginaire a beau essayer d'échapper à ces limites; il doit arriver à ce constat fondamental selon lequel l'homme se heurte à des contraintes et à des obstacles qu'il ne peut surmonter.

Contrairement donc à tout ce qui fut officiellement prôné au XIX^e siècle par le roman de l'époque, contrairement au désir de «reproduire la réalité» et de la présenter avec tous les détails possibles, le romanesque moderne refuse le principe même de la méthodologie mimétique pour se lancer dans une recherche des nouvelles formes d'expression qui lui permettraient de se concentrer sur lui-même et sur sa problématique interne. Il a été question de trois visages du romanesque. En effet, si le roman renie ses racines narratives et descriptives, il ne peut s'occuper que de sa forme, de son écriture et de son optique. Ce sont ainsi les problèmes esthétiques qui le préoccupent et c'est pour cette raison que le roman moderne met en dérision le traditionnel discours narratif, ce support essentiel du «bon, vieux récit» en le remplaçant par une analyse profonde de ce qui constitue l'essence même du romanesque, c'est-à-dire de son propre univers, au mode d'existence spécifique, réservé aux créations de l'esprit. C'est ainsi que Keypour, en parlant du roman gidien dira qu'il se «situe dans le grand mouve-

ment de ce siècle qui a fait du roman le domaine tout à la fois de la création d'un monde de la réflexion critique sur cette création même»⁸.

Avec le traditionnel «réalisme», ce sont également les repères réalistes qui, peu à peu, disparaissent du roman ce qui, évidemment, choque le lecteur qui se sent déconcerté, sinon dupé par l'écrivain. La surprise est énorme d'autant plus que le narrateur moderne refuse le statut privilégié lui assigné depuis l'Antiquité et, très humblement, avoue son ignorance profonde, impardonnable aux yeux du lecteur habitué à l'omniscience de celui qui s'apprêtait à présenter un récit constituant l'échafaudage structural de toute écriture romanesque.

La narration épique y a toujours joué un rôle prépondérant, la suite événementielle y était une technique de base et c'est pour cette raison que, en 1967 encore, Coulet pouvait reprendre sa propre définition du genre en constatant que «le roman, c'est le récit d'une histoire, c'est-à-dire une suite d'événements enchaînés dans le temps depuis un début jusqu'à une fin»⁹. Et puisque le proverbe dit que «l'habitude est une seconde nature», il semble bien clair que le romanesque devrait s'identifier avec le mode narratif, reconnu et accepté quasiment une fois pour toutes.

Logiquement parlant, pour raconter un récit il fallait un narrateur qui présente une histoire dont il aurait connu tous les détails et tout l'enchaînement. Il fallait donc un narrateur omniscient ou qui feignait, au moins, l'omniscience qui assurerait une position exceptionnelle, tellement désirée par tout écrivain considéré traditionnellement comme un être extraordinaire, doté d'une puissance créatrice, surhumaine, divine donc.

L'omniscience pourtant existe-t-elle en réalité? Sa notion même n'est-elle pas contraire au principe de la vraisemblabilité hautement affichée par tant de théoriciens du roman sans parler de ceux qui lançaient la théorie du reflet du réel dans l'écriture romanesque, théorie qui a fait carrière et dont la vie a été très longue. Cette contradiction patente a donné lieu à la recherche d'une voie nouvelle qui permettrait justement d'esquiver cette difficulté majeure en se concentrant sur une problématique d'ordre purement esthétique. Les conséquences en sont nombreuses. Ce qui était – à juste titre d'ailleurs – considéré comme piliers de l'écriture romanesque c'est-à-dire le récit, les personnages et les lieux, passe au second plan cédant la place au jeu des formes diverses. Le champ visuel devient la figure du jeu rhétorique, le montage, la composition et les focalisations très diversifiées constituent l'essentiel car c'est seulement l'analyse esthétique qui semble mener à un entendement global de l'œuvre littéraire, donc du romanesque.

Une analyse esthétique suppose cependant un savoir, une science concrète qui permettrait d'examiner le texte selon certains critères établis et applicables à toutes sortes d'œuvres littéraires. Par conséquent, Sollers aura raison de dire que «nous pensons que ce qui a été appelé littérature appartient à une époque close

⁸ D. Keypour: *André Gide, écriture et réversibilité dans Les Faux Monnayeurs*, Paris Didier, 1980, p.10.

⁹ H. Coulet: *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris Armand Colin, 1967. p.12.

laissant place à une science naissante, celle de l'écriture»¹⁰. Et l'on a, en effet, entrepris la tâche longue et difficile d'élaborer cette science nouvelle en lui donnant au moins les apparences de scientificité en vue de découvrir et de saisir l'emploi de toutes les techniques et de tous les procédés possibles de l'écriture romanesque. C'est là tout un domaine nouveau qui s'est ouvert aux critiques et théoriciens qui ont abandonné la recherche traditionnelle pour s'adonner à une véritable étude de l'écriture. Ricardou en parlera à haute voix en constatant qu'«il ne s'agit pas [...] d'expliquer un texte, mais d'étudier la fabrication d'un texte, ce qui n'est pas la même chose»¹¹. En effet, la différence est essentielle et elle a aussitôt attiré l'attention des écrivains qui se sont, eux aussi, penchés sur cette problématique spécifique née d'une atmosphère générale de crise qui ne concerne pas seulement le roman, mais toute la pensée européenne.

Le XX^e siècle en effet fut une période particulièrement douloureuse pour l'histoire de l'humanité. C'était «une crise de la valeur, une démythification de l'idéal, une décadence de la civilisation, un pourrissement de la culture» comme le dit Léonard¹². Rien d'étonnant que le roman renie les principes traditionnels au profit d'une esthétique du discontinu, du contre-pied et de l'arbitraire, pour se concentrer finalement sur une réflexion savante concernant la problématique de la créativité et de ses procédés. La diversification des points de vue et des voix narratives, la réflexion portant sur le problème du temps et de l'espace, les rapports enfin entre le temps de la narration et celui de l'action – voilà ce qui devient l'objet d'une étude approfondie et soigneusement menée par de nombreux chercheurs et théoriciens dont il faut citer au moins Genette et son ouvrage déjà classique intitulée *Figures*¹³.

C'est la critique structuraliste surtout qui s'adonne à une étude poussée du texte littéraire et de sa production «sans se soucier le moins du monde que l'œuvre est aussi présence de la parole et non uniquement «énigme» dont on ne veut considérer que la combinatoire formelle pour en tirer des significations arbitraires» comme le constate Léonard.¹⁴ Mais le soi-disant «nouveau roman» n'est-il pas un jeu constant avec la parole et le champ sémantique qu'elle véhicule? N'est-il pas une composition savante, une espèce de mots-croisés dont il faut tout d'abord découvrir le sens et la combinaison des valeurs métaphoriques camouflées par les apparences d'un chaos qui semble infirmer la conception même de ce que l'on a l'habitude d'appeler le roman?

La recherche gidienne, une étude romanesque sur le processus de l'écriture du roman, le roman sur le roman enfin qui trouve son expression dans *Les Faux*

10 Ph. Sollers: *Ecriture et révolution*, dans *Théorie d'ensemble*, Paris Seuil, 1968, p.70.

11 J. Ricardou: *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris Klincksieck, 1971,

12 A. Léonard: *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, Paris José Corti, 1974, p.13.

13 G. Genette: *Figures*, Paris, Seuil, 1972.

14 A. Léonard: op.cit., p. 228.

*Monnayeurs*¹⁵ donne lieu à cette réflexion savante qui permet de mettre en évidence la fabrication du roman et les techniques employées. Et le roman nouveau, à tendances très divergentes, se caractérise ainsi par quelques constantes focalisant toute l'attention sur ce qui constitue le matériel de base de toute écriture, c'est-à-dire sur les fonctions de la parole et de son interprétation surtout au niveau métaphorique en dégageant ainsi son caractère pluri-dimensionnel grâce auquel il peut fonctionner comme une certaine potentialité littéraire, capable de revêtir des couches de significations très épaisses. Les constantes en question sont, selon Léonard toujours, « l'agonie du personnage, la primauté de l'objet, la disparition de la psychologie, une nouvelle conception de la durée romanesque, une esthétique formaliste dont le postulat est la production textuelle subversive »¹⁶. L'homme a, en effet, cessé de constituer l'objet premier de l'œuvre qui semble tenter d'indiquer le chemin d'accès à sa propre intériorité formelle dont on essaie d'étudier tous les aspects afin d'illustrer les problèmes identitaires de l'écriture romanesque.

Le retour à la continuité narrative est-il possible? La soi-disante post-modernité se moque visiblement du roman moderne, en essayant de le parodier en vue de dénoncer ses extravagances qui se sont instaurées à la place de l'ancien désir mimétique. Le nouveau roman proclame officiellement l'échec de la narration traditionnelle. Ses propres propositions pourtant s'avèrent inefficaces devant la complexité du monde et de la pensée humaine. La science de la littérature, quoiqu'elle ait atteint un niveau très élevé et extrêmement sophistiqué, supprime l'effet de la possession personnelle de l'œuvre au point qu'il serait difficile de parler de la réception de la littérature au sens traditionnel du terme. Autrement dit, cette étude moderne permet de connaître les mécanismes de structure, mais défend l'accès à des valeurs intrinsèques, qui constituent l'essence même de toute écriture artistique. Et le roman post-moderne reprend le même procédé et c'est ce qui permet à Brunel de constater que « l'œuvre post-moderne [...] ironise sur le moderne, mais s'obstine aussi à le refaire, comme si elle en était prisonnière »¹⁷.

On est loin de l'ancienne conception s'accrochant à la puissance magique de la parole car cette même parole s'est avérée impuissante, incapable de dire tout ce qui serait à dire. Il est impossible même de dire ce qu'il y a. Le roman signale ainsi son épuisement total, la parole romanesque annonce hautement son inefficacité et avoue toutes ses faiblesses. On a même envie de rappeler ici la théorie de Brunetière parlant de la vie et de la mort des genres littéraires¹⁸.

Parler donc des perspectives du roman, dans cette situation délicate, paraît hasardeux car son avenir semble sombre: il est bien enfermé dans un dilemme dont il doit sortir pour survivre. Mais à cet effet, il devra se frayer un chemin nouveau

15 A.Gide: *Les Faux Monnayeurs*, in *Oeuvres Complètes*, Paris NRF, 1937.

16 A.Léonard: op.cit.p.150.

17 P.Brunel: *Transparences du roman*, Paris José Corti, 1997, p. 304.

18 Cf. F.Brunetière: *Evolution de la Poésie Lyrique au XIXe siècle*, Paris Hachette, 1894

à travers les méandres d'une recherche constante qui lui permettra peut-être de retrouver son ancienne gloire.

Nous n'avons pas oublié que la boîte de Pandore contenait également l'Espérance. Nous pouvons donc croire que le roman, enrichi de ses nombreuses expériences, sortira vainqueur de l'épreuve que la pensée contemporaine lui impose.