

Loin d'être sur la voie du dépérissement – comme certains auraient aimé lui imposer (Dome-nach) –, le romanesque contemporain témoigne d'une vivacité inhabituelle. Or, cette prolifération possède un contrepois : les romanciers écrivent désormais seuls et sans volonté de se définir par rapport à ceux qui les ont précédés. D'où l'extrême difficulté de rendre compte de ses richesses et diversités. Heureusement, comme en témoigne le présent ouvrage, il y aura toujours certains qui se hasarderont à tracer des lignes directrices afin de permettre au lecteur de se repérer dans ce champ presque illimité qu'est le roman contemporain.

Petr Dytrt

Philippe Chardin et alii, **La tentation théâtrale des romanciers**, Paris, Sedes, 2002, 16x24, 167 p.

Philippe Chardin, professeur de littérature comparée à l'Université de Tours et spécialiste du roman européen de la fin du XIX^e et du XX^e siècles, a coordonné l'ensemble de cet intéressant volume présentant des actes du colloque comparatiste réalisé à Tours en mai 2001. Dès le début de l'ouvrage s'impose la problématique terminologique, car le terme de «tentation théâtrale» porte en soi un double sens. Premièrement, il peut se traduire comme un penchant irrésistible pour un domaine «inconnu», c'est-à-dire pour le domaine du théâtre en tant que genre littéraire. Deuxièmement, comme une attirance pour des procédés jusqu'à présent non exploités par les romanciers, c'est-à-dire comme l'utilisation des procédés théâtraux dans l'écriture romanesque. Les auteurs des contributions s'interrogent sur cette «tentation théâtrale» de quelques écrivains français et étrangers des XIX^e et XX^e siècles qui ont essayé de créer des drames alors qu'ils étaient déjà des romanciers célèbres. Ils étudient aussi les romans qui portent les traces d'une vision théâtrale. Étant donné que la plupart des auteurs traités n'ont pas rencontré le succès avec leurs créations théâtrales, la question se pose de savoir d'où vient cette différence de réception entre leurs œuvres prosaïques et dramatiques. Le but de l'ouvrage justifie ainsi le choix des écrivains étudiés : sont absents ceux chez qui on constate un équilibre qualitatif et quantitatif des deux genres, comme c'est le cas entre autres de Hugo, Giraudoux, Sartre, Genet, Beckett ou de Duras.

Si l'on observe les causes pour lesquelles les auteurs ont été tellement tentés par le théâtre, tandis que les motivations des représentants du siècle précédent étaient diverses et plutôt individuelles, pour le XIX^e siècle, ce penchant peut être expliqué, comme l'écrit Philippe Chardin dans son introduction, par un immense prestige du genre qui pouvait toucher un public assez large et ainsi rendre un écrivain à l'époque facilement riche et célèbre. Jean-Louis Backès (Université de Paris-Sorbonne) en donne un exemple dans «La tentation théâtrale de Dostoïevski».

Dans plusieurs articles dominant ceux des écrivains qui ont écrit des pièces de théâtre moins réussies mais dont les romans sont mis en valeur justement par la théâtralité qui s'y reflète. D'un côté, les écrivains infortunés se plaignent de l'inaptitude de la forme théâtrale à exprimer tout ce que peut le roman, et d'être ainsi limités dans leur créativité, de l'autre, ils restent quand même tentés par cette forme «incomplète et limitée», éprouvant du respect pour son mystère diabolique. Le point le plus faible et aussi la raison de l'échec de leurs pièces de théâtre consistaient surtout en leur incapacité à respecter la différence entre les dialogues théâtral et romanesque, leurs personnages s'exprimant à la façon d'un narrateur de roman. Pierre Laforgue (Université de Franche-Comté, «Jeter sur la scène un personnage romanesque»: «Les avatars de *Vautrin*») fait cette constatation en examinant la pièce *Vautrin* de Balzac, qui finalement sert à son auteur de réservoir de situations pour ses futurs romans. Yvan Leclerc (Université de Rouen, «L'Éducation théâtrale

de Flaubert») aboutit à la même conclusion pour la dramaturgie de Flaubert, dont la parole est plutôt indirecte et pleine d'ironie. La théâtralité reste pourtant partout présente dans ses romans sous forme de succession de tableaux. D'après Flaubert, le romancier accompli est aussi un dramaturge. A la différence de Zola, il prétend qu'on ne peut pas adapter un roman au théâtre, celui-ci n'étant pas une forme complète. Sylvie Humbert-Mougin (Université François Rabelais de Tours, «*Renée* ou Le théâtre impossible d'Emile Zola») étudie les adaptations zoliennes de ses romans célèbres et en tire la conclusion que l'échec est causé par la prédominance du passé sur le présent dans l'action théâtrale, ce qui contredit l'essence même du drame. Lucile Farnoux de la même université («*Zola et la tentation lyrique*») poursuit avec la métamorphose de Zola en librettiste des drames lyriques d'Alfred Bruneau. Insistant sur l'expérimentation, Zola a échoué auprès du public traditionnel. Segalen a vécu le même échec en voulant collaborer avec Debussy pour mettre ses œuvres théâtrales en musique, comme le montre Yvonne Y. Hsieh de l'Université Victoria au Canada («*Victor Segalen et le théâtre*»). Le même sentiment de mépris envers l'incapacité du théâtre à exprimer les problèmes de l'époque moderne est aussi relevé par Philippe Chardin qui examine les pensées de Robert Musil («*Les Exaltés* de Robert Musil : théâtre de la pensée, théâtre du possible ou théâtre „aberrant“?»). Nelly Valtat-Comet (Université François Rabelais de Tours, «*Il faut dramatiser!*» Henry James et l'écriture scénique») rappelle qu'Henry James trouvait que la forme dramatique était la plus noble des formes littéraires: «Il est déjà bien beau d'être lu deux cents ans après sa mort, mais combien plus beau d'être encore joué». Après l'échec de ses pièces de théâtre il a adopté une écriture scénique dans ses romans. Pierre Brunel (Université de Paris-Sorbonne, «*Maupassant et le théâtre : A la Feuille de Rose*») montre que la création théâtrale a aussi aidé Maupassant à développer pleinement le vrai génie dramatique qui se reflète dans ses nouvelles.

Guy Scarpetta (Université de Reims, «*Milan Kundera, Diderot et le théâtre*») ainsi que Maurice Delcroix (Université d'Anvers et Facultés de Namur, «*Marguerite Yourcenar: La tentation théâtrale comme traversée de la sécheresse*») analysent les tentatives des deux écrivains que le théâtre aidait à traverser les époques où ils ne pouvaient créer des romans. Le cas de Kundera est exceptionnel au cœur de cette étude dans la mesure où l'auteur, en apportant dans sa théâtralisation du roman de Diderot des éléments de modernité, a créé une œuvre de valeur.

Parmi les créateurs traités figure le personnage de Marcel Proust en tant qu'exemple d'un écrivain particulier, qui n'a jamais ni publié ni joué de pièce de théâtre, mais dans la vie duquel on peut pourtant trouver la présence perpétuelle du théâtre. Annick Bouillaguet (Université de Marne-la-Vallée, «*Proust et la mise en scène*») rappelle sa tentation par le théâtre de boulevard. On trouve dans ses romans des compositions de scènes dont la succession se fait comme au théâtre, ses personnages ont souvent fonction de metteurs en scènes, leurs descriptions ont caractère de didascalies et le théâtre y est souvent présent, comme le sujet dont on parle. Il est intéressant de savoir que le personnage de Proust même a été mis sur scène par Curzio Malaparte dans un impromptu iconoclaste en un acte avec musique et chant, comme l'écrit Bernard Urbani (Université d'Avignon, «*Curzio Malaparte Du côté de chez Proust*»). On retrouve aussi la même omniprésence du théâtre chez James Joyce chez qui on peut même parler d'une multiple tentation théâtrale car, comme le souligne Sébastien Hubier (Université de Dijon-Bourgogne, «*Le seuil même du temple de la beauté*» Illusions, espérances et vérité dans *Les Exilés* de Joyce»), cet écrivain jouait même sa vie comme un rôle de théâtre.

La lecture de l'ensemble du livre donne l'impression d'une certaine ambiguïté dans les approches des grands romanciers envers le genre dramatique. On peut y observer un mélange de mépris

et d'estime. L'impression du roman comme genre noble et du théâtre comme genre inférieur renforce aussi la thèse genettienne rappelée par Sylvie Humbert-Mougin qui dit que tout ce que peut le théâtre, le roman le peut aussi mais l'inverse n'est pas vrai. Pourtant, l'exemple des grands auteurs, à la fois romanciers et dramaturges célèbres, prouve le contraire.

La valeur de l'ouvrage repose certes sur la qualité des articles mais aussi sur le fait qu'il prend en compte non seulement le champ littéraire français mais regarde aussi le contexte des auteurs étrangers. La pertinence des analyses proposées est renforcée par la maîtrise méthodologique de leurs auteurs. Un seul petit reproche toutefois : même si la composition du livre respecte la chronologie des siècles littéraires, les différentes études se succèdent sans avoir pour la plupart une liaison plus approfondie l'une avec l'autre. Malgré cette diversité, le présent volume collectif invite le lecteur à connaître les activités théâtrales de romanciers pour pouvoir mieux comprendre l'évolution de leurs œuvres.

Marie Voždová

Écritures romanesques de droite au XXe siècle. Questions d'esthétique et de poétique. Textes rassemblés par Catherine Douzou et Paul Renard, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2002, 15x23, 177 p.

Le volume renferme quatorze communications présentées lors du colloque international de Lille en 1998. Trois questions majeures y sont abordées : « Quelle est la relation entre l'écriture et l'idéologie ? Y a-t-il une écriture de droite ? Y a-t-il une conception de la littérature et de l'écriture qui se rattacherait à un courant idéologique précis ? » Se référant aux œuvres de Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises : manifestes et pétitions*, *Histoire de droites*, et de René Rémond, *Les droites en France*, Catherine Douzou de l'Université Lille III dans sa courte « Introduction » soulève le problème de la classification des auteurs en tant que représentants ou sympathisants de droite ou bien d'extrême droite, voire aussi l'évolution des opinions politiques de certains d'entre eux. De même Paul Renard du « Centre Roman 20-50 », en s'appuyant sur des classifications faites par René Rémond, justifie dans « l'Avant-propos » l'utilisation du pluriel dans le titre car d'après lui il n'est pas seulement question d'une mais de plusieurs droites et ainsi de plusieurs écritures romanesques de droite.

Outre l'introduction et l'avant-propos, l'ouvrage même est divisé en deux parties. La première, intitulée « Une esthétique de droite : le point de vue critique ? » contient six contributions à visée théorique qui dressent un portrait général des rapports entre le roman et la droite. La deuxième partie du livre qui porte le titre « Une poétique de droite : les œuvres en question ? » regroupe huit études et vise à analyser des romans concrets. Son objectif est de montrer comment les positions politiques et idéologiques des écrivains se reflètent dans leurs œuvres de fiction.

Si on cherche des thèmes et des motifs communs aux romanciers de droite, on trouve surtout leur volonté de se distinguer des existentialistes et de la collectivité, d'être des individualistes, d'avoir un style élégant caractérisé par un « dandysme subtil », de ne pas exprimer des idées et de refuser le pathos. C'est Bruno Curatolo de l'Université de Franche-Comté (« Le style littéraire de droite selon *La Parisienne* ») qui en parle le plus explicitement en évoquant le combat intellectuel de *La Parisienne* envers *Les Temps Modernes* représentés par Simone de Beauvoir qui a accusé les intellectuels de droite d'être des marchands d'illusions, d'avoir une conception de l'héroïsme entièrement négative et de refuser l'engagement. Frédéric Briot de l'Université Lille III