

JEAN-YVES TADIÉ
BLANCHE CERQUIGLINI

LE
ROMAN
D'HIER à
DEMAIN

Gallimard

Extrait de la publication

LE ROMAN D'HIER À DEMAIN

JEAN-YVES TADIÉ
BLANCHE CERQUIGLINI

LE ROMAN
D'HIER À DEMAIN

nrf

GALLIMARD

NOTE SUR L'ÉDITION

Cet ouvrage est composé de deux parties. La première, « Le roman au XX^e siècle », a été achevée en 1990, à l'exception du chapitre sur le roman historique, qui date de 2011. Elle porte donc la marque de la perspective que l'on pouvait avoir à cette époque. La méthode consiste à classer par grands concepts les différents traits de ce genre littéraire, le roman, en juxtaposant les œuvres marquantes d'une période si riche, de Proust à Musil, de Joyce à Kafka, de Malraux à Woolf ou à Beckett. Les œuvres apparaissent ainsi moins comme des objets à décrire complètement que comme l'illustration d'une description générale. La seconde partie, « Le roman aujourd'hui », porte sur le roman français de 1990 à nos jours. La méthode n'est pas différente. Loin de tout palmarès, il s'agit de montrer les problèmes que pose le roman contemporain : sa manière de mettre en question l'Histoire, la société mais aussi la tradition littéraire. De même que la première partie espérait s'intéresser aux œuvres les plus novatrices, la seconde se consacre à un roman de recherche et non pas, malgré tous ses mérites, à « la grande convention littéraire », comme le disait Malraux des œuvres de divertissement.

C'est ainsi une histoire structurale du roman qui s'écrit, à la recherche des manières de penser le roman comme des manières dont pensent les romanciers dans le roman. Des structures qui demeurent, d'hier à demain.

JEAN-YVES TADIÉ
et BLANCHE CERQUIGLINI

LE ROMAN AU XX^e SIÈCLE

JEAN-YVES TADIÉ

D'une affirmation à une négation

Toute civilisation, toute culture se détache sur un horizon religieux. Mais, si la religion se constitue autour d'un livre, s'y condense, s'y nourrit, s'y rassemble, s'y ressource, on ne peut comprendre l'Inde sans le Veda, la Chine sans Confucius, l'islam sans le Coran, le monde chrétien sans l'ensemble de la Bible, le monde juif sans la Torah. Ces structures profondes s'effacent au xx^e siècle, ou plutôt se cachent, sous l'effet des progrès de l'incroyance, ou de l'indifférence. Mais, au-dessus de ces structures occultées, le monde littéraire crée d'autres livres matrices, qui, à leur tour, rayonnent, produisent d'innombrables enfants, servent de référence, même si on ne les lit pas. Ce n'est pas un jeu stérile que de se demander si la littérature anglophone ne culmine pas avec Joyce, l'autrichienne avec Musil et Broch, l'allemande avec Mann, Jünger et, si on l'y rattache, Kafka, la française avec Proust. Cependant, la littérature de notre temps parcourt un chemin qui va de la synthèse encyclopédique — dont même des écrivains un peu déclassés maintenant, comme Martin du Gard, Romains, donnent un ersatz — à l'éclatement, des grands sommets à l'air libre aux mille secrets du

laboratoire de recherche. Superposons ces œuvres chocs, ces miracles, ces révolutions : il en jaillira des concepts, qui permettront de classer l'inclassé, ou l'inclassable, une carte, fût-elle aérienne, l'histoire d'une longue durée dans un grand espace. Qu'ont en commun ces œuvres où s'est incarnée un moment, où se cache peut-être encore, chère à Breton, la beauté « convulsive » ?

I

QUI PARLE ICI ?

Le roman au xx^e siècle va d'une affirmation à une négation, d'une présence encombrante à une absence totale, d'un immense bruit à un silence quasi complet. Deux tendances semblent partager le genre au cours du siècle : l'une consiste à bousculer les conventions objectives de la fiction pour donner à la voix de l'auteur une extension proliférante ; l'autre abolit, au contraire, cette parole pour annoncer la mort de l'écrivain, et peut-être de l'écriture. Dans le premier cas, l'artiste tout-puissant préfère sa personne et sa fonction à son œuvre, ou, plutôt, l'œuvre est non une fin mais le moyen de construire, ou de détruire, sa personne : Gide, Genet, Céline ont édifié un mythe personnel qui domine leurs récits particuliers, leur survit. On trouverait sans peine des équivalents dans les autres arts : Picasso ne se résume dans aucun de ses tableaux, même pas dans *Les Demoiselles d'Avignon*, mais leur échappe, les surplombe, les brise ; dans chacune de ses images se marque la trace d'une main imprévisible, capricieuse et violente. Schönberg n'est pas l'auteur de *La Nuit transfigurée*, ni même de *Moïse et Aaron* : il est la musique moderne, et sa théorie. Le Corbusier n'a reçu de

l'État français aucune commande officielle ; on ne croit plus guère que sa « cité » soit « radieuse » ; sa personnalité échappe à ses luxueuses villas pour rejoindre le paradis des génies incompris, à côté d'Orson Welles, d'Erich von Stroheim. Partout où une voix dépasse les œuvres singulières, dont aucune ne la contient tout entière, on retrouve cette apothéose de l'artiste, aboutissement de l'histoire de l'art et de la littérature au XIX^e siècle.

Mais la différence avec Balzac ou Zola est que ceux-ci laissent un univers littéraire construit et clos. Leur voix ne vient pas couper la parole au Père Goriot, ni à Vautrin, ni à Eugène Rougon. Leurs romans sont polyphoniques, certes, mais la parole de l'auteur, fût-elle prêtée pour un instant à un personnage, Rastignac ou Daniel d'Arthez, ou le docteur Pascal, ne s'impose pas par-dessus les autres en brisant toutes les conventions sur lesquelles s'est édifié le roman réaliste. Balzac est derrière *La Comédie humaine*, Zola derrière *Les Rougon-Macquart*, non dedans. Même chez Stendhal, les intrusions de l'auteur ne brisent pas l'homogénéité d'un monde romanesque : l'Italie de *La Chartreuse de Parme*, la France de *Lucien Leuwen* n'en sont pas affaiblies. Il ne s'agit pas non plus d'autobiographie : les autobiographies existent à côté des romans, le *Journal du voleur* à côté de *Notre-Dame-des-Fleurs*, et même *Si le grain ne meurt* à côté des *Faux-Monnayeurs*. André Malraux a écrit un roman, *La Lutte avec l'ange* (1943), dont il a réutilisé les principaux chapitres dans ses *Antimémoires*. Cela ne suffit pas à transformer *La Lutte avec l'ange*, roman, en Mémoires : les chapitres réutilisés ont changé de forme, donc de sens. Mais ce processus confirme la présence de Malraux dans, dès, son roman — comme dans *Les Voix du silence*. Au XX^e siècle, le montreur de

marionnettes est sur la scène avec ses poupées : plus puissant qu'elles, il ne se cache plus et devient le centre du spectacle — comme Maurice Béjart parlant au milieu de ses ballets, art jusque-là muet. Il ne fait pas intrusion, comme au temps de Sterne, de Diderot, de Stendhal, il est Gulliver au milieu d'un peuple de nains. Pour reprendre le vocabulaire linguistique, l'énonciation envahit et perturbe l'énoncé, et le critique littéraire doit étudier cette poétique de l'énonciation¹.

La première personne du singulier envahit alors le roman, dès les premières lignes : « Seuls les jeunes gens connaissent de semblables moments. Je ne veux pas dire les tout jeunes gens » (J. Conrad, *La Ligne d'ombre*) ; « Ce mardi-là, je m'éveillai au moment sans âme et sans grâce où la nuit s'achève tandis que l'aube n'a pas encore pu naître » (W. Gombrowicz, *Ferdydurke*) ; « Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant » (S. Beckett, *Molloy*) ; « Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé... Oh, j'ai pas très bien commencé... je suis né, je le répète, à Courbevoie, Seine... » (L.-F. Céline, *D'un château l'autre*). Ces débuts à la première personne sont-ils la voix de l'auteur ? Au premier abord, il semble que non. Il faudrait être aussi naïf, pour identifier le narrateur à l'auteur, que les spectateurs qui ont cru que le « train entrant en gare de La Ciotat », des frères Lumière, allait aussi entrer dans la salle. Il n'en reste pas moins que, si nous nous mettons à la place de l'auteur, le fait de dire « je » entraîne des avantages considérables. Il y a, entre le narrateur et l'auteur, une communauté de pensées momentanée, et, d'abord, l'ouverture à la pensée : c'est sans artifice que le lecteur, à son tour, pénétrera dans ce cerveau qui pense,

qui discourt, dans ce corps qui souffre et qui agit. Même si « il » est autobiographique, comme celui de *Jean Santeuil*, roman écrit par Proust à la troisième personne, cette non-personne, cet objet du discours oppose une armure aux flèches de notre pénétration intellectuelle : « il » n'est ni moi, lecteur, ni lui, auteur, peut-être. Sur le « je », le soupçon pèse : n'est-ce pas l'auteur ? n'est-ce pas le lecteur ? La narration à la première personne impose la présence massive de l'auteur, même si le narrateur ne se confond pas avec l'écrivain. Celle-ci est d'abord vécue dans l'acte d'écrire — que l'on essaie d'écrire à la première personne, et l'on comprendra tout de suite ce qu'il faut *enlever* à ce « je » pour s'assurer qu'il est bien imaginaire — et retrouvée dans l'acte de lire. *Le Terrier*, de Kafka (« J'ai organisé mon terrier et il m'a l'air bien réussi »), tire une part de sa force claustrophobique d'enfermer l'auteur (qui, du reste, écrivait à Max Brod : « Très cher Max, je cours en tous sens ou bien je reste, assis, changé en pierre, comme devrait le faire un animal désespéré dans son terrier² ») et le lecteur dans le « je » narrateur. *La Métamorphose*, à la troisième personne, n'atteint pas à la même violence paranoïaque : le cancrelat est un autre, « il » est un autre.

Il y a des degrés dans l'identification entre l'auteur et le narrateur (comme entre le lecteur et le narrateur). Le degré le plus bas est celui où le personnage qui raconte est pourvu d'un nom et d'une personnalité, d'une biographie que presque tout oppose à ceux de l'auteur. « J'appartiens à l'une des plus vieilles familles d'Orsenna » : l'Aldo du *Rivage des Syrtes* n'est pas Julien Gracq, qui lui-même n'est peut-être pas Louis Poirier. Et pourtant, la deuxième phrase, « Je garde de mon enfance le souvenir d'années

tranquilles, de calme et de plénitude... », rend tout à coup un son personnel. Et surtout, le narrateur est l'artisan du dernier exploit et de l'écroulement de la république d'Orsenna, comme Julien Gracq de ceux du roman. Le jeu avec la vie, la mort, l'amour, le pouvoir politique et militaire est un jeu personnel, une trace autobiographique de l'imaginaire. La première personne est un imaginaire vécu.

L'exemple de Proust, si souvent et si diversement interprété, fascine. Il y a longtemps qu'on a montré, sans toujours convaincre, que la biographie du Narrateur d'*À la recherche du temps perdu* n'est pas celle de Marcel Proust³. Les ressemblances entre événements de détail ne doivent pas faire oublier les différences. Celles-ci sont gommées lorsqu'on projette à tort toute la vie du Narrateur sur celle de Proust, par exemple pour diviser arbitrairement et dramatiquement la biographie de celui-ci en deux parties : une existence mondaine et oisive, puis une existence recluse, malade et travailleuse, alors que, comme la publication des brouillons d'*À la recherche du temps perdu* le montre⁴, Proust ne s'est interrompu d'écrire que durant la seule année 1906. En outre, la correspondance, notamment des années de guerre, prouve que Proust dînait en ville avec une grande fréquence jusqu'à la fin de sa vie et ne fait pas état de ses autres sorties, plus mystérieuses⁵. De même que l'émiettement des petits faits ne suffit pas à constituer une biographie, de même la comparaison, la ressemblance de menus événements n'engage pas la compréhension de la totalité. L'intervention du Narrateur, témoin et acteur central de l'intrigue, s'explique par une intervention de l'auteur qui n'est pas de l'ordre de l'autobiographie, ni du roman personnel : *Du côté de chez Swann* n'est ni *Si le grain ne meurt* ni *Adolphe*. La première personne permet à Proust

d'utiliser le discours analytique, l'interprétation infinie, la lecture de l'essence sous les apparences, avec une liberté que le roman à la troisième personne ne lui aurait pas donnée : on ne sait plus que c'est lui qui parle, qui découvre lois psychologiques et métaphores, celles mêmes qu'un jeune héros aurait été bien en peine d'imaginer. L'énonciation envahit l'énoncé sans le détruire comme fiction, parce qu'elle est prêtée à un personnage imaginaire, qui pourtant dit « je ». On échappe ainsi au monde de l'essai, ou du roman à thèse. En outre, la première personne est proposée au lecteur comme un discours déjà préparé, un discours qu'il était incapable de prononcer jusqu'à ce que l'écrivain lui mette sous les yeux un texte rédigé. À son tour le lecteur, qui s'identifie, s'il le veut — mais peut-il y échapper? —, au Narrateur, regarde, interprète, crée : double présence dans une seule personne, la première. L'invasion massive de l'auteur n'empêche pas celle du lecteur, au contraire, elle la permet. Si le « je » du *Rivage des Syrtes* représente le degré le plus éloigné de l'identification entre l'auteur et son personnage, celui de Proust représente l'étape intermédiaire où l'individu, la personne de l'auteur, la biographie comptent peu, mais où l'artiste qui se veut intemporel s'identifie avec non plus la vie, les aventures de son personnage, mais sa pensée, son esthétique. La référence est abstraite.

Dans une troisième étape, le héros-narrateur et le romancier ne font qu'un. Aucune règle, aucune intuition, aucun sentiment n'interdit à un roman de décrire le réel, fût-ce celui qu'a vécu, au-dedans et au-dehors, l'auteur. Céline a traversé trois époques, du *Voyage au bout de la nuit* à *Nord* : le premier de ses romans — le seul que Malraux appréciait, ne voyant dans les suivants que des

redites⁶ — a pour héros Bardamu (mais il est écrit à la première personne). *Mort à crédit* raconte l'enfance de Ferdinand, *Casse-Pipe* son expérience militaire, *Guignol's Band* sa vie à Londres : « *Casse-Pipe* et *Guignol's Band* constituent avec *Mort à crédit* le cycle de Ferdinand. Le héros-narrateur n'y est jamais désigné, surnoms mis à part, que par ce prénom qui est l'élément médian du nom de plume Louis-Ferdinand Céline et dont l'usage définit, entre le Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* et le "Céline" des romans d'après 1944, une étape intermédiaire dans l'acheminement vers le roman-autobiographie auquel il aboutira⁷. » Dans les romans antérieurs à 1945, l'autobiographie se remplit d'imaginaire, de rêves, de fantastique ; après la guerre, Céline se borne à une histoire tristement limitée par l'Histoire et par la névrose : « Le symbole de Céline, c'est "Ayez pitié de moi" », dira Malraux⁸, qui, cependant, lui reconnaît, et non à Sartre, une « voix ».

La première personne va ainsi de l'imaginaire au roman-autobiographie. Mais le récit à la troisième personne, auquel on peut certes accorder le bénéfice du doute, cache parfois mal la voix de l'auteur. Si *La Lutte avec l'ange* a pu alimenter les *Antimémoires*, c'est aussi parce que tous les romans de Malraux dérivent d'une expérience vécue, de l'imaginaire au réel. Le moins autobiographique de ses romans, *Le Temps du mépris*, est aussi le moins réussi, au point que l'auteur en interdit la réimpression. *La Voie royale* (qui dialogue avec *Les Voix du silence*) est inspiré de l'expérience indochinoise, où Claude est André. *Les Conquérants*, *La Condition humaine* viennent aussi du séjour en Asie, se calquent, dira Malraux, sur la forme du reportage et imposent, jusqu'à l'apparition de la biographie de Jean Lacouture, l'idée fausse que l'auteur a vécu les

mouvements révolutionnaires chinois, qu'il en a été le héros. *L'Espoir*, enfin, où Manuel est le déguisement de l'écrivain, ne prend plus la peine de transformer la biographie, sans doute parce que Malraux a réellement joué, pendant la guerre d'Espagne, le rôle qu'il aurait aimé tenir pendant la Révolution chinoise. Lorsque le rêve coïncide avec la réalité, quel besoin a-t-on de fiction ? Il suffira de faire disparaître le nom de Vincent Berger pour que *Les Noyers de l'Altenburg* deviennent des chapitres du *Miroir des limbes*. Le héros, masque et visage de l'auteur, dialogue avec les révolutions politiques et militaires comme avec les révolutions artistiques des *Voix du silence* et de *La Métamorphose des dieux* : entre les fictions et les écrits sur l'art, il y a non pas rupture, mais continuité. L'artiste écrase ses œuvres et celle des autres, c'est pourquoi Malraux donne à la première, à la quatrième et à la cinquième partie des *Antimémoires* le titre de trois de ses romans, « Les noyers de l'Altenburg », « La voie royale », « La condition humaine ». C'est pourquoi aussi ces titres, qui figuraient dans l'édition « Blanche » Gallimard de 1967 et l'édition « Folio » de 1972, disparaissent dans celle de la « Bibliothèque de la Pléiade » de 1976.

De même, si la plupart des romans d'André Gide sont racontés à la première personne, sauf les deux plus longs, et pour certains les plus importants, *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*, l'utilisation du journal intime dans le second (forme utilisée aussi dans *Paludes*, *La Porte étroite*, *La Symphonie pastorale*, *L'École des femmes*, avec une insistance que peu de romanciers auront mise, et dont on s'étonnerait davantage sans l'énorme *Journal* signé par Gide lui-même) modère l'effet de la narration à la troisième personne : « Édouard, a écrit Du Bos, est l'associé dans la

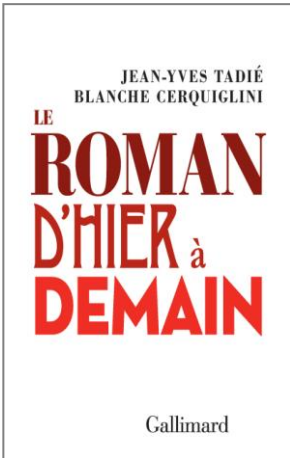
bouche de qui Gide met tout ce dont il a envie que ce soit dit sans toutefois pour cela aller jusqu'à souhaiter le prendre à son propre compte⁹. » *Les Caves du Vatican*, au contraire, a d'abord été salué par Ramon Fernandez comme un roman d'aventures doublé de celui d'une génération : Lafcadio incarne la jeunesse de 1914, non celle de Gide. Quand celui-ci rédige son livre, il sent ses personnages, d'abord fantoches, « s'emplir peu à peu de sang réel » : « Ils exigent de plus en plus, me forcent de les prendre de plus en plus au sérieux et ma fable première se montre de moins en moins suffisante »¹⁰. L'intrigue elle-même a été inspirée par un fait divers : des escrocs lyonnais avaient fait croire à des catholiques naïfs que Léon XIII était séquestré par des cardinaux francs-maçons dans les caves du Vatican et qu'un sosie occupait son trône¹¹ ; la conversion d'un franc-maçon, Casin de Zola, a également inspiré l'auteur. Lafcadio, selon Cocteau, dérive d'Arthur Cravan¹², et Gide a déclaré ne pas croire à un « acte gratuit » : une distance ironique le sépare de son triste héros, de même que *Les Caves* est, comme l'a noté Ramon Fernandez, la reprise burlesque des *Nourritures terrestres*. Chez le plus autobiographique des écrivains, voici donc un récit à la troisième personne, où il est difficile, sans être de mauvaise foi, de lire une confession de l'auteur : sources empruntées à l'histoire réelle, l'histoire des faits divers qui, depuis Stendhal, alimente le roman, fiches « objectives » sur les héros, recours constant à l'ironie, jusque dans la marque générique « Sotie » (« Récits, soties, il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques¹³ »).

Nous quittons alors le monde du roman personnel et celui où l'on entend la voix de l'auteur. Mikhaïl Bakhtine, étudiant les relations du romancier et de ses personnages,

avait ainsi noté que l'auteur devait devenir autre par rapport à lui-même, se voir par les yeux d'un autre. En effet, s'il vit sous l'emprise du héros, par son intermédiaire, le livre est dépourvu d'arrière-plan, de profondeur, de relief : il est sans forme. Dans une phase intermédiaire, l'auteur a la maîtrise du héros. Si celui-ci cesse d'être autobiographique, il perd en volonté et en émotion pour être soumis à un principe esthétique ; s'il reste autobiographique, si l'auteur s'y est encore projeté, il devient « infini » pour son créateur, exige toujours de nouvelles formes d'achèvement : non plus classique, mais romantique. Enfin, dans ce qui est sans doute pour le grand critique soviétique le stade de complet achèvement, le héros est son propre auteur. L'événement esthétique exige, pour s'accomplir, « deux participants, présuppose deux consciences qui ne coïncident pas¹⁴ ». En revanche, une « conscience absolue » relève non plus de la création esthétique mais du domaine religieux.

La voix que nous entendons, lorsque le lien est coupé entre l'auteur et les personnages, peut être celle d'un témoin-acteur important ou secondaire de l'intrigue. Henry James est le maître de la narration par témoin-acteur secondaire. Cette formule, qui a connu son apogée entre les deux guerres mondiales, a même été utilisée par le roman policier (d'où l'invasion du double, narrateur, mais qui en sait moins que le héros, figurant en cela les lecteurs : Watson chez Conan Doyle, Hastings chez Agatha Christie). Que le narrateur soit à la première ou à la troisième personne n'importe plus qu'à l'identification du lecteur au personnage (mais non à l'auteur). Chez Faulkner, les événements peuvent être montrés par quatre témoins

Cet ouvrage a été composé par IGS-CP
à L'Isle-d'Espagnac (16)



**Le roman d'hier
à demain**
**Jean-Yves Tadié et
Blanche Cerquiglini**

Cette édition électronique du livre
Le roman d'hier à demain de Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini
a été réalisée le 14 janvier 2013
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782070137015 - Numéro d'édition : 240117).

Code Sodis : N52018 - ISBN : 9782072465635

Numéro d'édition : 240119.