

<p style="text-align: center;"><b>Le roman au XX<sup>e</sup> siècle : Séance 3</b> <b>Le soupçon et l'élan : réinventions du récit</b></p>
--

## Introduction

Toute la 2<sup>e</sup> partie du XX<sup>e</sup> siècle est marquée par une réflexion sur l'écriture, non plus en tant que productrice de contenus nouveaux mais en tant que productrice d'actes innovants.

La modernité d'après la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale se caractérise par une vraie coupure dans l'histoire du roman. De manière symptomatique, la plupart des grands romanciers tendent à délaisser le genre et se tournent vers d'autres formes d'écriture : essais, écritures de soi, chroniques.

Domine peut-être l'idée d'une certaine impuissance de la fiction face à l'Histoire ; l'idée, aussi, d'une perte de confiance dans le roman pour dire et pour changer le monde.

Signalons l'importance, dans cette perspective, du titre de l'essai de Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*. Elle opère un retour critique sur le roman réaliste et manifeste sa méfiance à l'égard de l'intrigue, du personnage, de l'idée que le roman reflète la vie ou représente l'expérience d'une vie.

Apparaît l'exigence de retrouver une forme de légitimité au roman : du côté du formalisme, on verra une grande réflexion sur le langage, sur les formes narratives, sur les questions de voix.

On est passé du « que dire ? » au « comment dire ? », par la voie d'une réflexion bien représentée par Maurice Blanchot, qui porte donc autant sur ce qu'il faut refuser d'écrire que sur les moyens de créer et sur les buts ultimes de la littérature (dont on annonce déjà la mort dans les années 50).

## 1. Ruptures des années 40

### A. Camus : le thème et la forme de l'absurde

*L'Étranger* (1942) : une « expression mythique » de la sensibilité moderne. Le personnage, Meursault, apparaît comme l'incarnation de l'homme absurde. L'œuvre exprime un temps de désarroi. C'est un roman conçu et écrit à la veille de la catastrophe collective, qui trouve sous l'occupation des échos particulièrement favorables.

*L'Étranger* incarne la sensibilité d'un temps et le sentiment d'étrangeté de Camus lui-même. Quelle est la technique de l'ouvrage ?

C'est un récit très simple et crédible ; c'est un roman du comportement, influencé par la technique américaine, par le style d'Hemingway. L'auteur présente les conduites du personnage coupées des significations qui les sous-tendent.

Notons l'opposition entre la 1<sup>e</sup> partie, qui est une présentation brute de la réalité, et la 2<sup>e</sup> partie, qui est une reconstitution rationnelle et fausse.

L'**incipit** [BROCHURE, p. 15-16] se caractérise par une absence d'épanchement, d'émotion, de manifestation subjective de la part du narrateur face à la mort de sa mère.

## **B. Une descendance de l'absurde : l'exemple de Beckett**

Beckett a un talent protéiforme qui lui permet de s'illustrer tant dans la poésie que dans le roman, aussi bien au théâtre qu'à la radio, à la télévision, au cinéma, voire dans l'essai critique. Il s'emploie à effacer les frontières entre les genres et entre les arts, à abolir la notion même d'œuvre et à lui substituer celle, volontairement déceptive, de fragment.

1. Beckett cherche plus à exprimer la condition humaine, au sens de Malraux, qu'à exhiber les impuissances de la communication. Il choisit dès lors d'utiliser les formes du soliloque, du monologue, de l'aparté et autres manifestations solitaires du langage. On peut parler de « monologue habité » ou de « dialogue déserté ».

2. En outre, le temps, chez Beckett, s'étire avec une grande densité. Une journée y équivaut à une vie ou à une minute. Sous le signe de la répétition et des menues variations qu'elle engendre, l'homme est finalement pris dans une immobilité définitive.

### **Lecture de l'incipit de *L'Innommable*, [BROCHURE, p. 16]**

*L'Innommable* (1949) est le troisième roman d'une trilogie, avec *Molloy* et *Malone meurt*. Ce roman est publié en français avant de l'être en anglais, seulement en 1958.

L'« innommable » est un homme immobile, incapable de bouger, incapable de parler mais aussi incapable de se taire. C'est un homme réduit à sa plus simple expression, à savoir une conscience. Il est conscient d'être / conscient d'avoir une conscience, qui dit "je", qui se cherche, qui cherche ce qu'est la vie. Cependant, puisqu'il « a à parler », il parle de ce qu'il sait ou, plutôt, de ce qu'il ne sait pas, de ses doutes, de ce que lui disent ses voix intérieures (« eux »), des histoires des différents personnages qu'il convoque et que, d'une certaine manière, il essaie d'être.

À la fin du roman, nous assistons au refus de conclure ou de finir.

Beckett conteste radicalement l'idée d'anecdote ou d'intrigue. On retrouve en revanche les effets de rythme et de voix.

## **C. Autre figure importante du roman : Blanchot.**

L'écriture de Blanchot se concentre sur quelques événements, infimes et détonants.

## **2. Le Nouveau Roman**

Le **Nouveau Roman** apparaît dans les années 50. Il marque d'abord une offensive contre le roman existentialiste et les héritages du roman réaliste.

Les textes théoriques qui s'expriment sur le Nouveau Roman sont les suivants :

- *L'Ere du soupçon*, Nathalie Sarraute, 1956,
- *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, 1963 ;
- *Essais sur le roman*, Michel Butor, 1964.

Ces écrivains ont la volonté de rompre avec les générations précédentes. Ils s'inscrivent en faux contre une conception considérée comme périmée du roman : celle de la fiction et du personnage. Aussi ces tenants du Nouveau Roman portent-ils l'accent sur l'écriture, la recherche d'un style, l'expérimentation d'effets esthétiques. Ils veulent rénover le récit, inventer un roman sans romanesque.

### A Point de départ : Nathalie Sarraute, dans l'Ère du soupçon :

Sarraute cherche à créer un roman moins artificiel.

1. Elle s'inscrit en faux contre les digressions et commentaires du narrateur, dans les récits réalistes.

2. À l'inverse, elle préfère une continuité de voix, confuses, indistinctes, où s'aperçoivent les minuscules mouvements de l'âme (*Tropismes*).

### B. Robbe-Grillet

Comme Sarraute, Robbe-Grillet, dans *Pour un Nouveau roman*, [BROCHURE, p. 16-17 et 19] dénonce plusieurs notions périmées telles que :

a) Le personnage, b) l'intrigue, c) l'engagement de l'auteur, d) l'illusion référentielle, e) l'idée selon laquelle les objets du monde doivent avoir un sens.

Or, quel est le genre dans lequel cette recherche du sens dans les indices du monde est le plus évident ? Le roman réaliste certes, et, plus particulièrement, le roman policier. Donc, beaucoup de romans des Nouveaux romanciers vont déconstruire le modèle du roman policier. *La Jalousie* (1957), de Robbe-Grillet, en est un exemple révélateur. C'est l'histoire d'un mari jaloux, qui mène l'enquête pour savoir si sa femme le trompe, sans réussir à le savoir.

Ainsi, sur la brochure, la 3<sup>e</sup> citation de Robbe-Grillet fait apparaître que ce romancier s'oppose au réalisme comme grille d'explication du monde.

### C. L'exemple du Planétarium de Nathalie Sarraute

**Texte 5 : *Le Planétarium*, p. 18.**

Titre intéressant : l'espace du *planétarium* incarne un espace clos factice.

La 1<sup>ère</sup> grande particularité est l'absence d'intrigue, et même d'enjeu réel. L'œuvre propose une belle caricature d'un milieu intellectuel, futile et bourgeois dont le vernis s'écaille. Il s'agit d'un minuscule drame, pas du tout *romanesque* au sens traditionnel de ce mot. La paranoïa est par exemple admirablement dépeinte.

La 2<sup>e</sup> grande particularité, c'est que Sarraute refuse la psychologie, parce qu'elle est influencée par la psychanalyse. Elle représente donc les dilemmes, les tortures intimes, les catastrophes dans les micro-relations humaines, dans les non-dits. Son œuvre permet une plongée fascinante dans l'intériorité la plus ordinaire. Le narrateur est effacé et remplacé par des sous-conversations.

Percevons en outre, une 3<sup>e</sup> grande caractéristique : l'importance des objets, des représentations, des impressions. L'univers sarrautien est un monde à la fois poétique et fantastique :

→ c'est dans cette mesure que l'on peut observer un retour du *romanesque* dans le détail.

**Bilan :** Le texte de Robbe-Grillet sur le personnage peut faire office de bilan. Le roman ne repose plus sur le personnage mais sur les micro-mouvements des consciences, les choses. Pour autant, le romanesque est-il enterré ?

### 3. Résistances du romanesque

En réalité, émergent plusieurs manières de résister à cette déperdition du romanesque.

#### A. Héritages du surréalisme : des récits inclassables qui renouvellent le genre

Certes, le surréalisme déteste le roman, mais paradoxalement, comme vision du monde et manière d'écrire, l'héritage du surréalisme fait preuve d'une très grande vitalité au sein du genre romanesque. On peut prendre comme exemple les *Fleurs bleues* (1965) de **Queneau**. [BROCHURE, Texte 7 p. 21].

Queneau a contribué à la Fondation de l'OULIPO : il s'agit d'écrire un texte en suivant une contrainte. Par exemple, dans *La Disparition* (1969) de Perec, la lettre *E* est absente de tout le roman. Elle a *disparu*. Ce texte parle prioritairement de soi et fait de l'histoire une métaphore de l'aventure de l'écriture.

Mais il ne s'agit pas du **Nouveau Roman**. Les dimensions ludique et jubilatoire deviennent des ressorts du romanesque.

#### B. Des romanciers de l'humanisme

Prenons l'exemple de **Romain Gary** (*La Promesse de l'aube*, 1960) / alias Émile Ajar, son pseudonyme.

Son œuvre possède trois grandes particularités :

1. Rappeler les hommes à leur dignité. Gary se révolte contre le dogmatisme totalitaire qui, du nazisme au stalinisme, lui paraît désacraliser la vie et réveiller l'inhumanité qui germe en chacun.

2. Mais il refuse le roman à thèse, l'engagement sartrien, et le réalisme dit « balzacien » ou naturalisme.

Quelles sont, dès lors, ses stratégies de contournement de ce réalisme ?

3. Ce sont : la création, la fiction de l'amour, la dérision et le rire, qui permettent de revendiquer le pouvoir de l'esprit pour réenchanter le monde.

Le pseudonyme « Émile Ajar » est emblématique de cette pratique romanesque, qui concilie l'art de la tromperie et la sincérité du dévoilement.

Pour conclure sur Romain Gary, on pourrait caractériser son œuvre de « mythologie humaniste », fondée sur l'imaginaire, pour réaffirmer, par la culture et l'art, le principe de dignité.

Quels sont les autres romanciers qui réinvestissent le genre d'une réflexion sur l'histoire, l'invention de soi, la pensée en général ?

Albert Cohen, avec *Belle du seigneur*, 1968 ;

Marguerite Yourcenar, qui renouvelle le roman historique (*Mémoires d'Hadrien*, 1951 ; *L'Œuvre au noir*, 1968) ;

Michel Tournier, avec *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967)

Que devient le roman après 1980 ? Je vais répondre à cette question tout en concluant cette troisième conférence.

### C. Après 1980 et conclusion

Depuis le Nouveau Roman et la fameuse revue *Tel quel*, le paysage littéraire n'est plus dominé, comme il l'était auparavant, par des « écoles » lançant des tendances très strictes.

Depuis le début des années 80, c'est l'individu qui prime et l'activité romanesque ressemble à un vaste chantier difficile à organiser. En effet, le roman français a connu, au tournant des années 1970-1980, une profonde mutation esthétique. Après deux décennies largement dominées par les explorations formelles des dernières avant-gardes, la hantise de l'écrivain était de n'avoir désormais plus d'autre horizon que l'innovation formelle pratiquée pour elle-même. Se développait alors la menace d'un épuisement de la littérature et un certain risque d'illisibilité, creusant un divorce de plus en plus consommé avec les préoccupations du lectorat. D'autant qu'en cette fin des années 1970, le monde se fait plus âpre. Les crises pétrolières sonnent la fin des Trente Glorieuses.

Ainsi, dans les années 1980-90, la littérature narrative, est confrontée à une double exigence :

- échapper, d'une part au formalisme, (préoccupation de la forme et non du contenu), au repli sur elle-même, et,
- répondre à la pression contextuelle.

Face à cette double exigence, la littérature narrative va reconsidérer ses principaux enjeux.

1. L'écriture traite à nouveau de l'homme et du lien social.
2. Elle retrouve une intrigue et renoue avec le récit, le plaisir de raconter.
3. Mais les écrivains n'abandonnent pas pour autant la lucidité critique que leur ont léguée deux décennies d'extrême exigence envers le texte. Ils ont de plus en plus conscience de recevoir une langue usée, des formes installées, un héritage d'esthétiques et de pensées dont la justesse et l'efficacité se sont émoussées, amenant critiques et contestations.

On assiste ainsi :

- au retour de l'écriture du moi. Je songe aux récits de filiation et aux fictions biographiques : Annie Ernaux, Pierre Michon.
- Il va aussi s'agir, d'écrire l'Histoire, comme le font les romans archéologiques tels que ceux de Modiano.
- L'impératif consiste aussi à écrire le présent : entre imaginaire et politique (Olivier Rolin, François Bon, Marie NDiaye, Emmanuel Carrère, Régis Jauffret, Éric Chevillard).
- N'oublions pas les plaisirs parodiques du récit, goûtés par Jean Echenoz.

**La diversité, sans doute, retient de conclure. Mais force est de constater la puissance d'une littérature profondément renouvelée.**

En redevenant transitive (en renouant avec le lecteur), l'écriture narrative n'a pas renoncé à ses exigences formelles. Sur ce point, elle hérite à la fois des grandes formes du passé, qu'elle revisite volontiers, et de l'acuité du soupçon moderne – avec lequel elle continue d'avancer. Bien des écrivains contemporains reconnaissent leur dette envers Flaubert, Beckett ou Kafka.

Néanmoins, ils regardent aussi ailleurs, plus loin dans le temps, dans d'autres espaces de la culture, voire de la « communication » actuelle – cinéma, télévision, mondes virtuels... Mais cela ne serait un trait « postmoderne » que si leur projet se réduisait à des variations ludiques, gratuites et déhiérarchisées.

**Or ce qui s'impose le plus souvent, c'est une sorte d'éthique littéraire, attentive à sa pratique.**

Nombre de ces fictions sont critiques : critiques envers leur objet et, parfois, critiques envers elles-mêmes. Mais cette critique ne les empêche nullement de jouer avec les instances de la narration, les attentes du récit et les stratifications du texte. Plutôt que de rétablir un romanesque qu'elle ne saurait plus disputer au cinéma, voire aux fictions télévisuelles, la littérature narrative s'invente d'autres espaces et d'autres pratiques, plus réfléchies, secondes, respectivement ludiques ou critiques, ou ludiques et critiques à la fois.