

LE ROMAN ET SES PARADOXES

La question du « genre »

Dans l'histoire des théories des genres littéraires, le romantisme de Iéna est surtout connu pour cette triade dialectique de l'épopée, du lyrisme et du drame, conceptualisation devenue un lieu commun des études littéraires occidentales. Bien que l'idée ne soit pas une invention romantique, la triade l'a emportée parce que vraisemblablement elle est la plus proche de la réalité littéraire, la plus apte à en rendre compte (elle renvoie à une différenciation en Chant, en Drame et en Roman, l'épopée relevant à la fois du roman et du poème).

On a parlé de son « effacement récent » qui serait plus lié à un désintérêt croissant pour le problème générique comme tel qu'à une attitude critique concernant les présupposés de la théorie triadique¹. Le désintérêt semble davantage lié à un brouillage des limites et des frontières entre les genres qu'au désintérêt pour un problème dont le succès a été étroitement lié à la formidable efficacité du formalisme – ou à l'ascendant qu'il a exercé sur les esprits. Le genre est une catégorie intermédiaire qui se prête admirablement aux théories formalistes.

Mais dans un univers littéraire où le récit – quand récit il y a encore – se fait poétique, où le drame a pris l'acception restreinte qu'Hugo lui a donné dans sa préface célèbre, et où le roman connaît une crise dont le Nouveau Roman n'a jamais permis de prendre la vraie mesure, la notion de genre ne peut sortir indemne. Quant à la poésie, elle a découvert, sous l'influence d'Heidegger sans doute, la relation entre le langage et l'être et « on se demande parfois si cette découverte de la relation du langage et de l'être n'enivre pas dangereusement l'esprit des poètes »². Qu'on se rassure, ils en ont connu de bien pires et il n'y a aucune raison de douter qu'ils ne dégrisent pas.

Il y a quelques années, Tzvetan Todorov (re)posait la question d'une esthétique de la littérature. On écrit soit sur la littérature, soit sur une œuvre, dit-il, ce qui est vrai. On écrivait aussi sur les écrivains, mais la question de l'homme et de l'œuvre est devenue elle aussi une de ces questions fossiles, héritage d'une ère dépassée. Pour Todorov, la critique cherche donc à prescrire un genre, et toutes les œuvres qui s'y conforment sont bonnes. Le genre donne une norme, un « canon » tout simplement, ce qui n'est pas absurde. La tendance actuelle chercherait selon lui un intermédiaire entre la notion trop générale de littérature et ces objets particuliers que sont les œuvres.

« Le retard vient sans doute, poursuit-il, de ce que la typologie implique et est impliquée par la théorie générale du texte ; or cette dernière est encore loin d'avoir atteint l'âge de la maturité : tant qu'on ne saura pas décrire la structure de l'œuvre, il faudra se garder de comparer des éléments qu'on sait mesurer, tel le mètre. Malgré toute l'actualité d'une recherche sur les genres (comme l'avait remarqué Thibaudet, c'est du problème des universaux qu'il s'agit), on ne peut la conduire indépendamment de celle concernant la théorie du discours : seule la critique du classicisme pouvait se permettre de déduire les genres à partir des schémas logiques abstraits »³.

C'est effectivement toute la question difficile d'une véritable esthétique de la littérature – et non pas une théorie littéraire – qui est posée par la structure de l'œuvre. Elle est actuellement définie par son degré d'appartenance à un genre, ou au contraire par son refus – révolte, déviance, subversion, mélange hasardeux ou explosif, exploitation.

La sagesse du roman : le « nombre »

¹ Schaeffer (J.M.), *op. cit.*, p. 164.

² Jaccottet (P.), *op. cit.*, p. 288 citant M. Deguy.

³ Todorov (T.), « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, coll. Points, éd. Du Seuil, 1978, p. 9-10.

La sagesse du roman n'est pas l'art du roman, même si elle participe de cette question. La sagesse du roman est une sagesse interne, intrinsèque au genre même et qui déborde le simple cadre d'un art du roman entendu comme une forme de technicité. La loi du roman, la « sagesse du roman », c'est « une sorte de reflet externe du sens poétique et de l'action dans la vivante et fertile mathématique » que Jacques Maritain appelle le « nombre »⁴. Si tout a été fait selon « nombre, poids et mesure », alors le romancier, s'il obéit à une analogie créatrice porte en lui un univers qui obéit à un agencement rationnel. Et le roman traduit quelque chose de cette puissance d'ordonnement, qu'on peut appeler « le nombre ».

Deux choses principalement organisent le « nombre » : l'agencement dramatique et les personnages. Le roman remplit l'espace poétique de parties en mutuelle tension qui sont des personnages humains, des agents libres, gouvernés par des passions, des ambitions confrontés à des obstacles, ou des circonstances favorables à l'accomplissement de leurs désirs (du moins dans le roman balzacien). L'expansion harmonique est « tout ce qui compose un ensemble unifié d'agents, de passions, d'événements et de destinées humaines ».

Le refus de développer n'est qu'une forme particulière du refus d'exprimer, une crainte d'être dupe du pathos. La concision, le décousu et la redite sont les trois conséquences immédiates du refus de développer. La prodigieuse expansion du roman semble confirmer ce rapport avec le nombre : romans de la dure pitié, polyphonique, roman picaresque, désinvolte, lyrique, mystique, toutes les histoires du roman moderne ont fort à faire pour trouver un système de classement performant.

Tous les grands romanciers, sont des poètes. Malraux l'exprime lui aussi en des termes un peu vigoureux mais charmants :

« Le poète, à partir du moment où il met dans le mille, et où l'auditeur et le lecteur commence à avoir les poils du bras qui se redressent n'est-ce-pas, il sait très bien qu'une certaine communion s'est établie. Or, ce que je cherche, c'est cette communion, et je suis persuadé que le romancier a les moyens de l'obtenir. C'est à la technique que je pense, il va de soi qu'il y a un moment où l'objet du poème est de faire décoller. Au contraire, il ne va pas de soi que l'objet du romancier soit tel ; l'objet du romancier, même des gens qui ne sont pas primaires, ils auraient tout de même un peu le sentiment qu'il y a eu une certaine prise sur la vie (...) Il y a un certain mystère de la vie qui a une puissance poétique à mes yeux ».

Parce que les parties de l'œuvre présentent ainsi des personnages en mutuel conflit, sur les profondeurs internes desquels l'intérêt est concentré, l'espace poétique devient un monde au sein duquel le nombre devient l'ordre vital faisant concourir la plus grande diversité à l'unité d'un énigmatique dessein.

C'est pourquoi au fond, il y a peu de grands romanciers. Homère, Virgile, Dante, Shakespeare, Goethe, Pouchkine sont de grands romanciers. Non par l'ampleur de leur œuvre, mais à cause du don poétique si puissant en eux qu'il embrase et porte à l'état de fusion les matériaux les plus résistants : les connaissances claires et précises, les nécessités les plus prosaïques de la langue. Tout brûle chez ces « ravisateurs de feu », et tout prend la forme que veut le bon plaisir de la Poésie »⁵. Rien à voir avec les techniques du poète qui tente de redonner aux mots un lustre que leur emploi quotidien tend à effacer. « Boulgakov par exemple oppose la platitude des paroles au fantastique de la situation »⁶. Ce formidable contraste, assez typique des grands Russes peut même constituer un ressort du sentiment tragique de ce monde slave.

Pour qu'un roman soit poésie, il faut une intuition créatrice exceptionnellement puissante, capable de porter son influx jusqu'aux recès intérieurs des autres soi humains qui vivent dans l'œuvre. Cela n'est possible que parce que l'intuition créatrice d'un grand romancier implique cette connaissance particulière, dite de *connaturalité*, qui le fait pénétrer ses personnages et prévoir leurs actions par le médium de ses propres inclinations. Au risque d'ailleurs qu'il ne soit brûlé par le propre feu de ses créatures de papier.

Et cette connaissance s'étend tout au long du développement des caractères et de la production de l'œuvre. De sorte qu'on peut aller jusqu'à soutenir que le roman est fait par le poète et par ses créatures.

⁴ *L'intuition poétique dans l'art et dans la poésie.*

⁵ Maritain (R.), *Sens et non-sens en poésie*, op. cit., p. 672.

⁶ Micha (R.), « M. Boulgakov ou la Russie éternelle », *Critique*, n° 260, févr. 1969, p. 18.

Le monde et le « moi » : Proust et Kafka

Comment raconter une histoire dès lors qu'on la fait d'abord éclater en représentations diverses ? Comment peindre des drames qui naissent des rivalités et des aventures quand toute l'attention se porte sur les abîmes du moi ? On le peut.

Proust en est la preuve éclatante. Même quand tout l'intérêt du roman est concentré sur un seul personnage – comme dans les romans de Green ou de Bernanos – sa figure prend un tel relief, et le mouvement de sa vie intérieure un tel relief, qu'il semble remplir toute l'étendue de la terre. L'univers de Marcel Proust – « récupérateur infatigable de la moindre sensation » – semble répondre à cette expansion du nombre, expansion indéfinie, dans une intuition créatrice capable de tout porter à incandescence : celle de la mémoire et de la durée. Dans cette somme de la sensibilité contemporaine qu'est *La Recherche du temps perdu*, « monument absurde dans un univers dérisoire » pour Malraux, Marcel Proust peuple un monde :

« un univers d'êtres innombrables, à tous les degrés de l'existence sociale, sentimentale, sexuelle ; mais aussi il captait des jours, des instants, un tournant de route à un certain moment et, dans cette chambre presque sordide, retrouvait soudain et fixait comme un papillon vivant, le parfum d'une baie d'aubépines »⁷.

Comme l'a vu Mauriac, et avec beaucoup d'acuité, le monde sensible contre lequel il était sans défense s'est engouffré en lui, et sans doute avec une violence inouïe, et sa mémoire l'a fait resurgir. Tous ses personnages ont été comme immergés dans cet univers intérieur et en ont subi des altérations dues à ce besoin physiologique » de la mémoire ; qui est l'intuition créatrice propre de Proust.

Il y a eu deux tendances dans le roman moderne qui relèvent de cette essentielle dichotomie entre le monde et le soi. Il y a les romanciers qui cherchent à sortir un monde d'eux-mêmes, et ceux qui cherchent à faire entendre leur accent. Il y a des romans de romanciers et des romans d'écrivains. Proust a fait sortir un monde et entendre son accent. Mauriac romancier s'efface pourtant devant le moraliste et l'œuvre qu'il admire comme romancier comme la « somme de la sensibilité contemporaine » scandalise le moraliste, car elle est l'œuvre littéraire sous sa forme la plus redoutable, qui n'a d'autre fin qu'elle-même, et dont l'analyse pulvérise, et détruit la personne humaine.

Dans le premier cas – celui de Balzac - il y a le primat du nombre. Il est nécessaire pour organiser une œuvre d'une pareille ampleur. C'est le cas de toutes les grandes épopées ou fresques humanitaires. Toutes les « épopées humanitaires » ont cette capacité d'expansion infinie du nombre, mais elles n'ont pas forcément la même puissance de l'intuition poétique. Elles dégénèrent alors en épique – chez Tolstoï, dans *Guerre et paix*, et didactique – comme chez Zola. Il y a chez Balzac une intuition poétique puissante servie par une prodigieuse capacité non pas à se documenter comme plus tard Zola, mais à réintrojecter son expérience dans son œuvre, et à les fusionner ensemble dans son intuition créatrice.

Dans le second cas, l'œuvre fait entendre encore le sens intelligible, la mélodie secrète. Fût comme pour l'œuvre de Kafka ou de Proust jusqu'à ne plus être qu'une mystérieuse incantation ou un effort magique et désespéré pour créer l'œuvre, mais avec ce qui détruit l'homme.

C'est proprement le choix moderne. La littérature s'est engouffré dans les chemins nouveaux ouverts par les grands romanciers modernes, souvent sans leur génie, mais avec toutes leurs obsessions, et souvent des dépravations nouvelles et inattendues, servies aujourd'hui par le mauvais génie de la technique allié à la cupidité humaine.

⁷ Mauriac (F.), *Du côté de chez Proust*, La Table ronde, 1947, in *Œuvres autobiographiques*, Paris Gallimard, Pléiade, 1990, p. 283.