Mises en cause modernes du roman

Le roman, et notamment le roman réaliste du XIX^e siècle, a suscité des critiques. Ainsi **André Breton** dénigre-t-il l'aspect scientifique du roman zolien, l'abus des descriptions, la psychologie des personnages qui laisse croire à leur liberté alors qu'ils ne sont que des marionnettes prises dans une suite de réussites et d'échecs calculée par l'auteur. Face au modèle réaliste, Breton fait l'éloge du merveilleux, seul « capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote » (*Manifeste du surréalisme*, p. 25). Une autre entreprise critique contre le roman a été menée par **Paul Valéry**. Celui-ci dénonce le caractère gratuit de notations réalistes telles que « la marquise sortit à cinq heures » (cette phrase est en fait citée par Breton dans son *Manifeste*), ainsi que la mystification romanesque qui transporte le lecteur hors de lui-même en lui faisant vivre des aventures *via* les personnages – la poésie, inversement, permettrait une concentration de l'être. Mais si la critique du réalisme a conduit Breton et Valéry à glorifier la poésie, elle incite plusieurs écrivains à repenser le roman.

Le **Nouveau Roman** est un mouvement littéraire qui naît dans les années 1950. Les « nouveaux romanciers » (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon) n'ont jamais constitué une école au sens strict du terme, contrairement au surréalisme par exemple. Il n'y a pas de modèle unique du Nouveau Roman. S'il n'existe pas non plus de manifeste commun, certains de ces auteurs ont écrit des textes critiques pour justifier leurs points de vue : *L'Ère du soupçon* de Sarraute (1956), *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet (1963). Cette disparité n'empêche pas que les nouveaux romanciers se retrouvent sur quelques points essentiels dans leur critique du roman réaliste.

Selon **Nathalie Sarraute**, il n'y a pas d'intrigue* qui pourrait rivaliser avec les récits des camps de concentration, et le lecteur en quête d'histoires se tourne vers le document vécu. Plus globalement, le Nouveau Roman, refusant de penser le temps comme déroulement linéaire, nie la notion même d'**intrigue**. Flaubert, avec son désir d'un « livre sur rien », a pu passer pour un précurseur de cette évolution. Le rejet de l'intrigue peut se traduire différemment : entrelacement confus du présent de l'écriture et du passé de l'histoire (*L'Emploi du temps* de Butor, 1956), développement de la description aux dépens de la narration (*La Jalousie* de Robbe-Grillet, 1957), ou, chez Simon, emploi récurrent du participe présent qui abolit les catégories du temps et de la personne et exclut la linéarité de l'intrigue. Cette déconstruction conduit à trouver d'autres principes d'organisation de l'œuvre qui souvent rapprochent le roman de la poésie (reprises de termes, variations sur un épisode obsédant).

Ces romanciers refusent la conception traditionnelle du personnage, « notion périmée » selon Robbe-Grillet. Sarraute fait le constat d'une évolution du personnage depuis le roman réaliste du XIX^e siècle :

[...] selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire.

Depuis les temps heureux d'*Eugénie Grandet* où, parvenu au faîte de sa puissance, il trônait entre le lecteur et le romancier, objet de leur ferveur commune, tels les Saints des tableaux primitifs entre les donateurs, il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs et prérogatives.

Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.

Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956, p. 56.

« L'ère du soupçon », c'est l'incapacité qui touche le lecteur comme l'auteur à croire en un personnage traditionnel, tel que l'a institué Balzac. L'idée traditionnelle du personnage est liée à une vision caduque de la société et de l'homme. Inversement « l'ère du soupçon » correspond à une nouvelle conception de la vie, où l'inconscient et la richesse de la vie psychologique occupent le premier rang. Certes, le Nouveau Roman s'inscrit en ce sens dans la lignée de Proust et de Joyce, mais il déconstruit aussi la notion traditionnelle du personnage en la détachant de la carapace figée du **caractère** (moral) ou du **type** (social). Dépouillé de tous ses attributs « réalistes », le personnage du Nouveau Roman, dont le nom se réduit souvent à une initiale – cette conception doit beaucoup au K. des romans de Kafka – va jusqu'à s'affirmer comme être de papier (ex : « je suis en mots, je suis faits de mots » dans *L'Innommable* de Beckett, 1953). Cependant, en cherchant à approfondir les méandres de l'inconscient, le Nouveau Roman ne nie pas le réalisme, mais cherche à atteindre la « vraie réalité : « l'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l' imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé » (Butor, 1970, p. 11). La quête du réalisme passe toujours par la dénonciation du caractère conventionnel des modèles du passé.

Nouveau Roman et anti-roman. La contestation de l'intrigue n'est pas chose nouvelle. Les romans de Sorel, Scarron, Furetière, parfois nommés « romans parodiques » ou « anti-romans », reposaient sur ce principe. Le terme même d' « anti-roman » vient du sous-titre du *Berger extravagant* (1627) de Sorel. Dans *Jacques le fataliste* (1778) de Diderot figure le refus d'une intrigue linéaire et de personnages bien définis (le nom du maître de Jacques n'est pas révélé). Cependant, cette contestation de l'intrigue romanesque n'a pas la même portée puisqu'elle intervient avant que se constitue le canon du modèle réaliste : elle vise avant tout à dénigrer les invraisemblances du roman héroïque.

4. Lectures

4.1 Le réalisme balzacien

Au physique, Grandet était un homme de cinq pieds, trapu, carré, ayant des mollets de douze pouces de circonférence, des rotules noueuses et de larges épaules ; son visage était rond, tanné, marqué de petite vérole ; son menton était droit, ses lèvres n'offraient aucune sinuosité, et ses dents étaient blanches ; ses yeux avaient l'expression calme et dévoratrice que le peuple accorde au basilic ; son front, plein de rides transversales, ne manquait pas de protubérances significatives ; ses cheveux jaunâtres et grisonnants étaient blanc et or, disaient quelques jeunes gens qui ne connaissaient pas la gravité d'une plaisanterie faite sur M. Grandet. Son nez, gros par le bout, supportait une loupe veinée que le vulgaire disait, non sans raison, pleine de malice. Cette figure annonçait l'égoïsme d'un homme habitué à concentrer ses sentiments dans la jouissance de l'avarice et sur le seul être qui lui fût réellement de quelque chose, sa fille Eugénie, sa seule héritière. Attitude, manières, démarche, tout en lui, d'ailleurs, attestait cette croyance en soi que donne l'habitude d'avoir toujours réussi dans ses entreprises. Aussi, quoique de mœurs faciles et molles en apparence, M. Grandet avait-il un caractère de bronze. Toujours vêtu de la même manière, qui le voyait aujourd'hui le voyait tel qu'il était depuis 1791. Ses forts souliers se nouaient avec des cordons de cuir ; il portait en tout temps des bas de laine drapés, une culotte courte de gros drap marron à boucles d'argent, un gilet de velours à raies alternativement jaunes et puces, boutonné carrément, un large habit marron à grands pans, une cravate noire et un chapeau de quaker. Ses gants, aussi solides que ceux des gendarmes, lui duraient vingt mois, et pour les conserver propres, il les posait sur le bord de son chapeau à la même place, par un geste méthodique. Saumur ne savait rien de plus sur ce personnage.

Balzac, *Eugénie Grandet* (1833), Flammarion-GF, 2000, p. 67-68.

Le portrait du père Grandet, type de l'avare, est caractéristique du *topos** du personnage réaliste tel que Balzac contribue à le créer⁶.

– Le **personnage** comme objet d'étude. Le narrateur balzacien fait une description minutieuse de son personnage, traité comme un objet d'étude. Le personnage n'est pas en mouvement, ni inscrit dans une situation romanesque particulière, et le narrateur peut le manier à son aise : le mouvement de la description suit une logique ascendante, le corps étant saisi des mollets à la tête, la tête du menton aux cheveux, le vêtement des chaussures au chapeau. Le caractère scientifique du portrait est renforcé par les termes employés (« cinq pieds », « douze pouces de circonférence »).

– Un **corps sémiotique***. Le trait physique, signe en attente d'interprétation, permet de révéler un trait moral : tout est explicable, tout est relié. Ainsi les protubérances sont-elles « significatives ». Le corps, les habits de Grandet reflètent son avarice (ex. : « forts souliers », « gros drap marron »). La constitution du type se fait notamment au moyen de détails indiciels. La logique ascendante de la description est brisée par un retour sur le nez, et plus précisément sur la « loupe » (justement dans un effet de loupe). Or cette loupe se révélera essentielle dans le roman, car elle trahit les sentiments de Grandet, pourtant impénétrable. De la même façon, le détail des gants vient briser le mouvement ascendant pour attirer l'attention du lecteur sur le caractère avare et maniaque de Grandet. Seul le narrateur* balzacien peut interpréter correctement les signes*. Certes, les personnages (« quelques jeunes gens », « le vulgaire ») connaissent l'avarice de Grandet, mais ils s'arrêtent à la malice de Grandet sans voir sa dureté. Derrière les «

mœurs faciles et molles en apparence », le narrateur décèle la réalité, un « caractère de bronze ».

– Une **dramatisation du portrait**. Si tout est dit d'emblée dans une description scientifique, où se situera l'intérêt du roman ? Une dramatisation est nécessaire, afin de dynamiser la lecture. Le narrateur tarde à donner son interprétation, avant de livrer les clés de la psychologie de Grandet en une phrase : l'égoïsme et l'avarice, mais aussi l'amour pour sa fille. Le drame naîtra quand ces sentiments entreront en conflit. La dernière phrase relance l'intérêt du lecteur en promettant des révélations futures : ce portrait, quoique minutieux, ne dit pas tout sur Grandet.

4.2 *Incipit** d'un Nouveau Roman

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.

Non, ce n'est pas seulement l'heure, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur le corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre les quarante-cinq ans.

Michel Butor, *La Modification*, Minuit, 1957, p. 7.

La Modification raconte le trajet d'un personnage en train de Paris à Rome qui se révèle être un parcours avant tout psychologique. L'*incipit*, qui décrit l'arrivée du personnage dans le compartiment, assume sa fonction de contrat de lecture en proposant un modèle de narration* en rupture avec le roman traditionnel. En effet, le « vous » s'oppose aux pronoms personnels consacrés, « il » ou « je ». Ce **pronom inattendu**, premier terme provocant du roman, manifeste clairement une volonté de rupture. Ce changement du mode de désignation suscite chez le lecteur une surprise, le dérangeant dans son mode de lecture habituel, suscitant une interrogation sur les valeurs et les fonctions de ce « vous », et ce d'autant plus que cette seconde personne sature véritablement le discours (voir la répétition des déterminants possessifs « vos », « votre »).

Le « vous » ne paraît pas recouvrir une **signification univoque**. Ce pronom suppose un « je », l'autre personne de l'interlocution, qui lui parle. Or ce « je » n'apparaît pas et reste dans l'ombre, dans le roman comme dans l'*incipit*. Est-ce le personnage qui s'adresse ainsi lui-même la parole, renouvelant le procédé du monologue intérieur ? Cependant, le choix du pronom de politesse reste inexplicé. Ce peut être aussi le narrateur qui interpelle son personnage au moyen du « vous ». Mais l'usage de ce pronom assigne au narrateur* une place ambiguë, à côté du personnage, et donc au sein de la fiction. De plus, le « vous », à travers le

personnage, interpelle le lecteur. C'est en effet le **lecteur** qui est visé par le mouvement même de réflexion suscité par ce « vous » inattendu : ce pronom permet de matérialiser au sein du texte un processus propre au roman, qui est la participation du lecteur dans la création du personnage. Enfin, alors que le « il », pronom du récit, renvoie à une stabilité du personnage, le « vous » fortement ancré dans la situation d'énonciation et associé aux temps du discours (présent, passé composé), donne l'impression d'un personnage mouvant et changeant, en perpétuel devenir, ce qui correspond au projet romanesque de *La Modification*.

LECTURES CONSEILLÉES

AUERBACH (Erich), *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Gallimard, 1968.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman* [1975], Gallimard, 1978.

BARTHES (Roland), « L'effet de réel » [1968], in *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 81-90.

BUTOR (Michel), *Essais sur le roman* [1964], Gallimard, 1970.

COULET (Henri), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1967.

HAMON (Philippe), « Un discours contraint » [1973], in *Littérature et réalité*, Seuil, p. 119-181.

KIBEDI-VARGA (Aron), « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n°48, Paris, 1982, p. 3-20.

KUNDERA (Milan), *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.

LUKACS (Georges), *La Théorie du roman* [1920], Denoël-Gonthier, 1963.

MAUPASSANT (Guy de), *Le Roman* [1888], in Maupassant, *Pierre et Jean*, Le Livre de Poche, 1984, p. 13-33.

MAY (Georges), *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, PUF, 1963.

MITTERAND (Henri), *Le Discours du roman*, PUF, 1980 ; *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, PUF, 1998.

PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte* [1928], Gallimard, 1970.

ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963.

ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman* [1972], Gallimard, 1992.

SARRAUTE (Nathalie), *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.

ZOLA (Émile), *Du roman* [1880], Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.

1 Voir [chapitre 8](#), 1.3.

2 Sur une telle filiation problématique, se reporter à G. Genette, qui traite de cette « illusion rétrospective » dans « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p. 89-159.