

L'histoire du roman par les romanciers

Un récit de fondation et de disparition

Isabelle Daunais

DANS **ROMAN 20-50 2017/1 n° 63**, PAGES 95 À 106

ÉDITIONS **SOCIÉTÉ ROMAN 20-50**

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481914

DOI 10.3917/r2050.063.0095

Date de mise en ligne : 17/07/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2017-1-page-95?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

HISTOIRE ET THÉORIE DU ROMAN

L'histoire du roman par les romanciers Un récit de fondation et de disparition

Dans un article intitulé « Devant le temps des écrivains », Judith Schlanger remarque combien « [p]our nous l'admiration littéraire et l'intérêt du savoir se sont noués »¹. La pratique moderne de la littérature n'impliquant plus seulement, comme au temps des belles-lettres et encore au XIX^e siècle, de lire et d'aimer les œuvres, mais aussi de les étudier et de les analyser, elle est devenue un objet d'enquête et d'investigation :

Le désir de proximité et le désir de connaissance vont désormais ensemble, et leur nœud est devenu la grande manière professionnelle moderne de vivre dans la littérature. Il nous paraît aller de soi qu'aimer les chefs-d'œuvre entraîne à les étudier, que ce soit historiquement ou de tout autre manière. Nous voyons une connexion directe entre l'amour de la littérature, le goût du séjour des lettres – et le désir de s'appropriier la littérature comme terrain d'étude. Plus on considère la littérature comme précieuse, plus on trouve désormais évident d'étudier et d'interpréter son corps historique².

Si cette remarque vise d'abord les lecteurs qui font métier de la fréquentation des œuvres (professeurs, critiques), c'est aussi pour nous tous, c'est-à-dire pour nous tous qui accordons à la littérature une part importante de nos heures et qui plaçons les œuvres au centre de notre compréhension du monde, que l'admiration et le désir de connaissance

1. — Judith Schlanger, « Devant le temps des écrivains », *The Romanic Review*, vol. 100, n°1-2, 2009, p. 36.

2. — *Loc. cit.*

se sont noués. Et au sein de cette communauté, les écrivains ne font pas bande à part. Pour eux aussi l'étude de la littérature fait désormais partie de sa pratique, pour eux tout autant que pour les critiques et tous ceux qui séjournent longuement dans les lettres la lecture des œuvres s'accompagne d'un travail de compréhension, d'analyse, d'érudition. Pour eux aussi, elle conduit à l'interprétation de son « corps historique ».

La réflexion de Judith Schlanger s'inscrit dans les travaux menés dans les récentes années par un groupe de chercheurs sur « [l']histoire littéraire des écrivains »³ – une histoire pensée, en regard de l'histoire littéraire savante, comme une histoire « rivale, parallèle, alternative, sans doute moins visible, moins systématique, moins institutionnelle, car plus discontinue, plus capricieuse, plus personnelle, mais non moins décisive », une histoire « que les écrivains eux-mêmes jettent sur le papier, souvent pour se situer, s'expliquer, se justifier »⁴. Les occurrences et surtout les formes de cette pratique sont nombreuses, en particulier au xx^e siècle, où des ouvrages comme l'*Histoire des littératures* de Raymond Queneau, le *Projet d'histoire littéraire contemporaine* de Louis Aragon, l'*Anthologie de l'humour noir* d'André Breton, le *Bréviaire de littérature à l'usage des vivants* de Pierre Bergounioux⁵ s'offrent comme la part visible d'un vaste ensemble de réflexions directes ou indirectes, longues ou brèves, érudites ou hypothétiques, par quoi les écrivains témoignent de la façon dont la littérature se transmet et dont ils en héritent, s'intéressent aux voies qu'elle trace et au sens qu'on peut leur donner, nomment les œuvres qu'il leur importe de reconnaître, de tirer de l'oubli ou simplement de comprendre autrement que ne le fait habituellement l'institution.

On peut aborder cette histoire dite « indigène »⁶ de façon globale. Mais on peut aussi considérer que tous les genres n'ont pas la même généalogie ou la même aventure, ni ne posent à l'histoire les mêmes questions, et qu'au sein du vaste ensemble que forme l'« histoire littéraire des écrivains » se trouvent non tant des sous-histoires que des histoires en propre. C'est le cas, peut-on proposer, du roman, dont l'histoire ne suit qu'en partie celle des autres genres, ou la suit en empruntant d'autres chemins qu'eux. Cette distinction ne tient pas seulement à la naissance tardive du roman, même si ce décalage joue pour beaucoup dans la

3. — *L'Histoire littéraire des écrivains*, éd. par Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et al., Paris, PUPS, 2013 (pour l'ensemble des publications liées à ces travaux, voir p. 347-351).

4. — Antoine Compagnon, « Préface : l'autre histoire littéraire », *ibid.*, p. 8.

5. — *Histoire des littératures*, éd. par Raymond Queneau, t. I-III, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1955-1958 ; Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine* [1923], éd. par Marc Dachy, Paris, Gallimard, 1994 ; André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, éd. du Sagittaire, 1940 ; Pierre Bergounioux, *Bréviaire de littérature à l'usage des vivants*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

6. — Voir Vincent Debaene, « Le Point de vue de l'indigène ou comment on écrit l'histoire de la littérature », *The Romanic Review*, *op. cit.*, p. 15-28.

conception précisément « historique » que les romanciers ont de leur art. Elle tient aussi au fait que le roman en tant que genre demande à être reconnu comme art. Si, comme l'écrit Maupassant, un critique qui, « après *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Don Quichotte*, *les Liaisons dangereuses*, *Werther*, *les Affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Émile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *Les Trois Mousquetaires*, *Mauprat*, *le Père Goriot*, *la Cousine Bette*, *Colomba*, *Le Rouge et le Noir*, *Mademoiselle de Maupin*, *Notre-Dame de Paris*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *M. de Camors*, *l'Assommoir*, *Sapho*, etc. », peut oser dire « “[c]eci est un roman et cela n'en est pas un” » ce n'est pas tant parce qu'il est « doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence »⁷, que parce que le roman n'a pas de forme fixe et que sa définition est par conséquent en jeu à chacune de ses œuvres. En cela, son histoire n'est pas seulement celle de son « évolution » ou des courants auxquels on peut le rattacher, mais celle aussi de ce qui fait son identité, qui apparaît à tout moment comme à circonscrire, à rappeler ou à (re) négocier. Et si cette histoire pose les mêmes difficultés épistémologiques à la critique savante, elle se présente entre les mains des romanciers comme un enjeu ontologique, puisque c'est l'existence même de leur art que permet de valider son histoire ou, si l'on préfère, la possibilité d'en faire l'histoire. Cette possibilité et cet enjeu se trouvent d'ailleurs contenus dans les deux grands horizons qui se dressent de façon récurrente dans les réflexions des romanciers sur le roman : la fondation et la disparition.

La fondation du roman

La préface que rédige M^{me} de Staël à *Delphine* pose la question à laquelle le roman, depuis qu'on s'interroge sur sa nature et sa place dans le système des arts, est confronté et que ne connaissent pas, ou ne connaissent pas de même façon, les autres genres littéraires : celle de la quantité. Non seulement les romans existent en grand nombre, mais leurs lecteurs également, de sorte que ce qu'on peut appeler la scène romanesque apparaît à qui veut en définir les contours comme une manière de chaos :

Les romans sont de tous les écrits littéraires ceux qui ont le plus de juges ; il n'existe presque personne qui n'ait le droit de prononcer sur le mérite d'un roman ; les lecteurs même les plus défiants et les plus modestes sur leur esprit, ont raison de se confier à leurs impressions. C'est donc une des premières difficultés de ce genre que le succès populaire auquel il doit prétendre.

Une autre non moins grande, c'est qu'on a fait une si grande quantité de romans médiocres, que le commun des hommes est tenté de croire

7. — Guy de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean* [1887], Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 46.

que ces sortes de compositions sont les plus aisées de toutes, tandis que ce sont précisément les essais multipliés dans cette carrière qui ajoutent à sa difficulté [...]. Enfin le genre en lui-même présente des difficultés effrayantes, et il suffit, pour s'en convaincre, de songer au petit nombre de romans placés dans le rang des ouvrages⁸.

La « difficulté », autrement dit, est de faire émerger le roman de tout ce qui se donne *comme roman*, de l'arracher à l'ensemble informe et foisonnant des compositions qui se confondent avec lui. Le travail de séparer le bon roman du mauvais n'est certes pas nouveau à l'époque où M^{me} de Staël entreprend de défendre un genre sur lequel elle compte établir une bonne part de la littérature du siècle qui s'ouvre. Cette entreprise, on le sait, traverse tout le XVIII^e siècle comme une nécessité d'ordre soit moral (les mauvais romans corrompent les mœurs), soit pédagogique (les intrigues invraisemblables empêchent le roman d'instruire le lecteur). C'est ce deuxième souci qui anime Crébillon fils lorsqu'il regrette de voir les « personnes sensées » privées d'œuvres montrant « enfin [...] l'homme tel qu'il est » du fait du goût de trop d'auteurs de romans pour les « situations ténébreuses et forcées »⁹. Sortir le roman des ténèbres de ses intrigues et le faire advenir à la clarté de la raison, faire naître une forme de l'informe, délimiter le domaine de l'esthétique, en un mot circonscrire le champ d'action du roman tout en lui donnant sa pleine visibilité, voilà la tâche à accomplir non seulement pour légitimer le genre romanesque mais aussi pour le faire exister comme genre.

Si l'on pouvait croire cette tâche accomplie vers la fin du XVIII^e siècle, notamment grâce à la création de modèles jugés dignes d'admiration, et donc d'imitation (M^{me} de Staël cite *Clarissa Harlowe*, *Tom Jones*, *La Nouvelle Héloïse*, *Werther*), elle se révèle très vite devoir être perpétuellement menée ou recommencée – ce qui n'est pas du « rang des ouvrages », loin de disparaître, continuant au contraire de proliférer. Qu'il y ait trop de romans est une plainte qui, depuis M^{me} de Staël, ne s'est jamais tarie. On l'entend répéter au début du XX^e siècle (« On publie deux ou trois romans par jour », déplore Anatole France cent ans après M^{me} de Staël, en comptant les œuvres dignes de ce nom à peu près de la même façon qu'elle : « Combien, dans le nombre, doivent survivre ? Le XVIII^e siècle n'en a pas laissé dix, et c'est un des beaux siècles de la fiction en prose. Nous avons trop de romans, et de trop gros »¹⁰). Ou encore quelques années plus tard, par exemple chez le romancier et critique René Boylesve, qui voit dans la surproduction romanesque un « danger » pour le genre :

8. — Madame de Staël, « Préface » à la première édition de *Delphine* [1802], *Écrits sur la littérature*, anthologie éd. par Éric Bordas, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche classique », 2006, p. 266.

9. — Crébillon fils [Claude-Prosper Jolyot de Crébillon], préface aux *Égarements du cœur et de l'esprit* [1736], éd. par René Étiemble, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1977, p. 41-42.

10. — Anatole France, *La Vie littéraire : deuxième série* [1894], Paris, Calmann-Lévy, 1901, p. 198.

[Le roman] a l'air d'être le genre le plus facile ; tout le monde ne met pas sur pieds un ouvrage dramatique jouable ; tout le monde ne s'astreint pas à rimer un millier d'alexandrins ; mais il est constant qu'aujourd'hui, à peu près tout le monde a écrit son roman. [...]

On a posé l'étiquette « roman » sur des élucubrations de toutes qualités et de toutes sortes. [...] des commerçants ingénieux se sont avisés qu'on pouvait [le] soumettre au traitement de toute marchandise ; dès lors, la fureur de la publicité [...] a soulevé une clientèle insoupçonnée. Et avec la faveur de l'article, sa production s'est accrue¹¹.

Cette facilité commerciale, ce désir, pour presque chacun, d'écrire son roman, n'ont pas, on le sait, disparu et continuent de produire, aujourd'hui encore, les mêmes effets : le roman apparaît à celui qui veut le pratiquer comme une forme antagoniste, puisque cette forme menace, par sa généralité, d'engloutir ou d'annuler son œuvre. C'est sans doute pourquoi la réflexion des romanciers sur les origines du roman s'accompagne souvent de l'idée que sa naissance n'est qu'une étape dans la réalisation de son identité et qu'il doit, pour véritablement exister, trouver à s'affiner. On retrouve cette idée chez Hugo, par exemple, qui, après avoir désigné Walter Scott comme le modèle à suivre, entrevoit le perfectionnement de ce modèle et, à travers lui, le véritable avènement du genre :

Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère¹².

On pense aussi à Flaubert pour qui le style de la prose, et donc du roman, est encore à advenir – et plus particulièrement à advenir comme forme de perfectionnement, en quelque sorte dans son essence :

J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, [...] un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet [...]. La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut¹³.

11. — René Boylesve, « Un genre littéraire en danger : le roman », *Revue de France*, 15 oct. 1924, p. 829-830.

12. — Victor Hugo, « Sur Walter Scott : à propos de *Quentin Durward* » [1823], « Littérature et philosophie mêlées », *Critique, Œuvres complètes*, éd. par Jacques Seebacher, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, p. 149.

13. — Gustave Flaubert, « À Louise Colet » [24 avril 1852], *Correspondance*, t. II (juillet 1851-décembre 1858), éd. par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 79.

Flaubert ne saurait le dire plus précisément : la forme des littératures nouvelles n'est pas entièrement connue. Et c'est précisément ce qui fait qu'existent des façons différentes de penser l'histoire, selon qu'on a affaire à ce qui s'enracine dans l'ancien ou à ce qui n'est pas encore entièrement advenu. Car l'idée de nouveauté ne signifie pas la même chose s'agissant d'arts qui possèdent des formes anciennes ou d'arts dont l'apparition est récente ou relativement récente.

Dans le récit qu'ont fait les écrivains au XIX^e siècle (et plus tard les critiques) de la production poétique et dramaturgique, la nouveauté se définit dans sa valeur d'opposition et de contraste. De *Racine et Shakespeare* à la préface d'*Hernani*, de la préface des *Méditations* et celle des *Contemplations* à *Crise de vers*¹⁴, le théâtre et la poésie ont été saisis dans leur signification historique pour leur possibilité d'évolution. La valeur, au XIX^e siècle, de la poésie et du théâtre ne reposait pas en effet seulement sur leur essence, c'est-à-dire sur la seule qualité, pour un poème ou pour un drame, d'en être un ; elle reposait aussi sur leur capacité à dire et épouser les changements du siècle (comme c'est le cas pour les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, nés, explique le poète dans sa dédicace à Arsène Houssaye, « de la fréquentation des villes énormes »¹⁵). Autrement dit, elle reposait sur leur capacité de transformation, et penser leur histoire signifiait – elle signifie d'ailleurs toujours – de relever et de commenter les étapes de cette transformation. La célèbre « *anxiety of influence* » par laquelle Harold Bloom a défini le rapport liant les poètes du XIX^e siècle à leurs devanciers¹⁶ illustre particulièrement bien ce principe de transformation : ce n'est pas en méditant sur l'origine de leur art que les poètes romantiques ont abordé l'œuvre à faire, c'est en s'interrogeant sur la façon dont il leur était possible de venir après tous ceux qui les avaient précédés et, notamment, ceux qui les avaient immédiatement précédés. À bien des égards, il n'y a rien d'étonnant à cette mesure du temps, car il ne peut y avoir de commencement pour la poésie, le théâtre, la peinture, la musique, ou alors il s'agit d'un commencement si lointain, qui s'enfonce si profondément dans la mémoire des activités humaines qu'il en est insaisissable. Pour ces arts, la série existe depuis toujours, et l'enjeu est de la maintenir vivante en veillant aux moyens de son renouvellement – l'histoire qu'on peut en faire devenant alors celle-là même de ces moyens.

14. — Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823) ; Victor Hugo, préface de *Hernani* (1830) ; Alphonse de Lamartine, première préface des *Méditations poétiques* (1849) ; Victor Hugo, préface aux *Contemplations* (1856) ; Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (1895).

15. — Charles Baudelaire, « À Arsène Houssaye » [1862], *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*, éd. par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche classiques », 2003, p. 60.

16. — Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, Oxford univ. Press, 1973.

Il en va autrement pour le roman, dont la venue tardive au sein des arts place la nouveauté non pas du côté du renouvellement, mais de celui, plus radical et plus entier, du commencement. Contrairement à l'histoire des arts anciens, qu'on ne peut guère attraper qu'en cours de route, saisir à un certain point d'un fil qui se perd dans la nuit des temps, l'histoire du roman ne vient pas, pour le dire avec Sophie Rabau, sans un « récit de commencement »¹⁷. Et l'appel à ce récit est d'autant plus fort que les débuts du roman ne peuvent jamais se formuler autrement que comme une forme d'intrigue. Même après plusieurs siècles d'existence, le roman reste lié au mystère de son origine et ce mystère apparaît autant aux écrivains qu'aux critiques ou aux historiens. Que ce soit Sartre, par exemple, qui fait remonter l'apparition du roman au moment où surviennent, à la fin du Moyen Âge, les « première[s] médiation[s] réflexive[s] » sur le genre (« Au commencement [l'auteur de romans] racontait sans se mettre en scène ni méditer sur sa fonction, parce que les sujets de ses récits étaient presque tous d'origine folklorique ou, en tout cas, collective et qu'il se bornait à les mettre en œuvre [...]. Quand il s'est mis à forger lui-même les fictions qu'il publiait, il s'est vu : il a découvert à la fois sa solitude presque coupable et la gratuité injustifiable, la subjectivité de la création littéraire »¹⁸), Michel Butor pour qui « [l]e roman sous sa forme actuelle ne commence véritablement que du jour où la découverte de l'imprimerie a permis au livre de devenir un objet manufacturé reproduit à un grand nombre d'exemplaires parfaitement équivalents »¹⁹, Jacques Laurent qui dans son *Roman du roman* voit en Pétrone le fondateur de la matière romanesque (« Des poètes latins, comme Horace, Ovide, Properce avaient entamé une psychologie de l'amour d'une brillante immoralité qui tranchait avec le passé mais leurs vers ne créaient pas d'êtres humains. Quand Pétrone nous en découvre sur les dessous d'un désir c'est à travers des héros qui sont des êtres et non des types. [...] Cette distinction est un acte qui fonde le roman »²⁰) ou Milan Kundera pour qui Don Quichotte est le point d'origine d'un art en propre (« Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs [...], don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ;

17. — Sophie Rabau, « Il était plusieurs fois le roman ou comment les critiques narrent les commencements du roman », in *Commencements du roman*, éd. par Jean Bessière, Paris, Champion, 2001, p. 50 (sur la pluralité de ces commencements, voir aussi Daniel-Henri Pageaux, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 1995).

18. — Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, « Idées », 1984, p. 169-170.

19. — Michel Butor, « Le Roman et la poésie » [1964], *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 39.

20. — Jacques Laurent, *Roman du roman* [1977], Paris, Gallimard, « Idées », 1980, p. 34-35.

l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui »²¹), il s'agit chaque fois de faire coïncider le commencement du roman avec un élément qui le définit. Car de l'explication donnée à la survenue puis au développement du roman découlent à la fois son identité et sa tâche esthétique.

Cela dit, si la nouveauté du roman est plus entière, plus radicale, plus de l'ordre de la ligne de partage²² que celle, en quelque sorte seconde ou dérivée, des genres et des arts qui, faute d'un début mémorable, n'ont pour eux que de pouvoir se renouveler – même quand ce renouvellement est spectaculaire et particulièrement fécond –, l'histoire du roman ne semble pas profiter de l'avantage de cette radicalité. La perte ou l'effacement de cet avantage tient sans doute en partie de ce que la nouveauté fondatrice du roman se situant plus loin dans le temps que tous les renouvellements et *aggiornamentos* qui font le cœur et l'intrigue de l'histoire des autres arts et des autres genres, la valeur de rupture de cette nouveauté paraît moins grande que celle des différents « nouveaux » qu'ont connus, tout particulièrement au cours des deux derniers siècles, la poésie, le théâtre et les arts visuels. De sorte que même s'il est historiquement plus jeune ou plus neuf que ces derniers, le roman semble plutôt marquer, par rapport à eux, un certain retard. C'est là tout le sens de la réjouissance dont témoigne Nathalie Sarraute de voir le roman qui lui est contemporain s'aligner enfin sur les entreprises de renouvellement formel conduites par les autres arts et, du fait de ce rattrapage, accéder à la modernité esthétique du xx^e siècle :

Je pense qu'ainsi le roman suit le mouvement de tous les arts qui consiste en un effort constant pour débarrasser l'œuvre des significations qui l'encombrent, qui sont devenues inutiles, et pour dégager la sensation pure. C'est là la raison de la tendance de tout l'art moderne vers l'abstraction.

Vous avez sans doute remarqué que pour vous parler de l'art du roman j'ai, à plusieurs reprises, cité Mallarmé. Ce n'est pas un hasard. Car il me semble que ce qui s'applique au langage poétique doit aussi s'appliquer au langage du roman²³.

Mais l'appel à un alignement de l'historicité du roman sur celle de la poésie et de la peinture ne tient pas seulement à la préférence qu'a la

21. — Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 20-21 (voir aussi p. 31-32).

22. — Sur cette ligne de partage, voir Lakis Proguidis qui, plus encore que l'apparition d'une nouvelle forme d'art, voit dans la naissance du roman la mise en place d'un régime esthétique nouveau (*Rabelais : que le roman commence !*, Paris, éd. Pierre-Guillaume de Roux, 2017).

23. — Nathalie Sarraute, « Le Langage dans l'art du roman » [1970], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1693.

modernité pour les renouvellements proches. Il ne s'agit pas simplement de placer toutes les productions culturelles sur un même plan historique par quoi on peut mesurer leurs avancées et leurs retards. La réflexion de Nathalie Sarraute, comme déjà à l'époque de *L'Ère du soupçon*, relève aussi de ce qu'on peut appeler une « forme de sauvetage ». Car si l'histoire du roman par les romanciers est marquée par le rôle fort qu'y joue l'énigme de son origine, elle l'est tout autant par celui que joue le spectre de sa disparition. Se renouveler peut donc devenir, aux yeux de certains, affaire de survie.

La disparition du roman

L'idée que le roman puisse ne pas toujours exister, qu'il ne soit, au sein de l'histoire enchâssante de la littérature, qu'une forme temporaire, est une autre spécificité de l'histoire du roman par les romanciers, qui non seulement éprouvent plus nettement que la critique (ou en tout cas plus anxieusement) le sentiment d'une fin possible de la forme romanesque, mais l'éprouvent pratiquement dans le même temps qu'ils pensent à sa « naissance ». Moins d'un siècle sépare la sortie, par M^{me} de Staël, du roman hors de son chaos natal et l'idée, par ceux-là mêmes qui le pratiquent, d'un épuisement du roman. Et la rapidité avec laquelle se fait jour cette idée est encore plus spectaculaire si on la met en regard de la proclamation par Balzac, à peine cinquante ans plus tôt, que le roman est « la création moderne la plus immense »²⁴. À quoi cela tient-il ?

La perspective d'une fin du roman se confond certes, à cette époque, avec celle du naturalisme, ainsi qu'en témoignent les réponses de Joris-Karl Huysmans et d'Edmond de Goncourt à la célèbre enquête de Jules Huret : « Tout a été fait, tout ce qu'il y avait à faire de nouveau et de typique dans le genre. [...] là où [Zola] a passé, il ne reste plus rien à faire : de même qu'après Flaubert, la peinture de la vie médiocre est interdite à quiconque, et qu'après Balzac il est inutile de reprendre des Goriot ou des Hulot [...] »²⁵ ; « [m]a pensée, en dépit de la vente plus grande que jamais du roman, est que le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire [...]. Pour moi il y a une nouvelle forme à trouver que le roman pour les imaginations en prose [...] »²⁶. L'idée d'une fin du roman tient aussi à ce que celui-ci, comme je le mentionnais plus haut, semble ne jamais parvenir à se sortir une fois pour toutes de l'informe qui l'enserme, à trancher de façon claire avec ce qui n'est

24. — Honoré de Balzac, « *Illusions perdues* [Discours d'Émile Blondet à Lucien de Rubempré] » [1839], *Écrits sur le roman*, anthologie éd. par Stéphane Vachon, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 2000, p. 131.

25. — Joris-Karl Huysmans, in *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], dir. par Jules Huret, éd. par Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999, p. 196.

26. — Edmond de Goncourt, *ibid.*, p. 188.

pas du « rang des ouvrages ». Or la frontière – ou la distinction – peut être mince entre ce qui sort du chaos et ce qui y retourne, entre ce qui émerge de l'informe et ce qui s'y confond. Sans compter qu'une origine tardive, qui plus est dont le moment exact est constamment discuté, peut paraître moins garante d'avenir qu'une origine immémoriale et que le fait même de placer au cœur de l'identité du roman le moment de sa naissance entraîne d'y placer également celui de la fin.

L'horizon de la disparition, dans l'histoire du roman des romanciers, tient aussi à ce que cette histoire est forcément perméable à celle des autres arts comme à celle de la critique savante, c'est-à-dire à l'histoire des renouvellements et des évolutions. Même en défendant l'idée que le roman suit un autre chemin historique que celui emprunté par la poésie, le théâtre et les arts visuels, il est difficile de ne pas éprouver avec une forme d'inquiétude ou à tout le moins une forme de doute, pour son œuvre propre ou pour celle des autres (et particulièrement des autres qu'on admire), que le roman ne connaît pas les à-coups spectaculaires qui fondent la modernité esthétique. Même des romanciers parmi les moins sensibles aux mouvements des avant-gardes, pour ne pas dire les plus méfiants à leur endroit, finissent par intégrer la logique du progrès et du mouvement. C'est le cas, par exemple, de Julien Gracq, qui pourtant très éloigné des soupçons d'une Nathalie Sarraute, voit en Proust le « terminus » de la courbe ascendante par quoi le « pouvoir séparateur de l'œil » – et donc la description – s'est fait dans le roman, depuis le XIX^e siècle, toujours plus poussé et plus précis²⁷. L'histoire des renouvellements et de la progression serait si étroitement liée à la pensée esthétique du XX^e siècle, si ancrée dans notre façon d'aborder l'art et de juger de sa fonction, en un mot si normative, que le roman ne pourrait soutenir qu'au prix d'une incertitude sur sa durée et sa capacité à se poursuivre sa propre histoire non révolutionnaire.

L'histoire « indigène » du roman est, de fait, une histoire de décalages, et d'abord de décalages temporels : tard venu, tard renouvelé, déjà dépassé ou appelé à l'être, le roman existerait dans un temps désynchronisé par rapport à celui des autres arts, un temps qui certes peut être vu comme une chance (celle de voir les choses avec recul, d'échapper aux modes et aux programmes, d'exister dans la singularité) mais qui le rendrait également fragile. Du même coup, cette histoire serait presque toujours celle de l'une de ses « extrémités », comme si entre fondation et disparition, entre naissance et effacement, c'est le « corps » même d'un récit qui ferait défaut, en tout cas qui serait plus difficile à rendre, ou moins intéressant à saisir, moins utile à comprendre que les moments plus frappants et plus définitoires du début et de la fin.

27. — Julien Gracq, « Proust considéré comme terminus », *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 99.

Mais le décalage n'est pas que temporel. Ce que l'histoire du roman par les romanciers met en jeu, dans sa différence et dans son retrait, non pas certes de façon systématique mais tout au moins de façon récurrente, c'est le rapport que l'on peut entretenir non seulement au roman en lui-même, mais aussi à l'art ou, plus exactement, à *un art*. Est en cause l'inquiétude que le roman puisse ne pas toujours être là, puisqu'il n'a pas toujours été là, qu'il n'est pas coextensif à l'expérience humaine mais, au sein de cette expérience, qu'il est une aventure parmi d'autres, et peut-être même une aventure aléatoire ; autrement dit, il serait une invention, certes immense, mais une invention tout de même, avec tout ce que cela suppose de hasard et d'accident, nous donne de l'art une autre vision que celle du surplomb et de la transcendance. Elle suggère qu'un art peut être de même nature que nous, exister dans un temps qui, même s'il est concrètement plus long que le nôtre – d'où la nécessité d'en faire l'histoire –, est essentiellement semblable à lui, semblable à ce qu'il a à la fois d'imprévisible et de compté.

Isabelle DAUNAIS
Université McGill
isabelle.daunais@mcgill.ca

