

CONCOURS GÉNÉRAL DES LYCÉES SESSION 2018

Composition Française

Rapport du jury

SUJET

Dans un entretien accordé à la revue *Le Débat* en 1989, Pascal Quignard déclare : « Le roman est l'autre de tous les genres, l'autre de la définition. Par rapport aux genres et à ce qui généralise, il est ce qui dégénère, ce qui dé généralise. Là où il y a un *toujours*, mettez un *parfois*, là où il y a un *tous*, mettez un *quelques* et vous commencez d'approcher du roman. »

Vous analyserez et discuterez cette réflexion en vous appuyant sur des exemples précis.

Quelques remarques méthodologiques, dans un premier temps. Le jury a constaté une nouvelle fois cette année des lacunes dans l'analyse du sujet. Arrivant dans l'idéal après une première phase qui vise à introduire le propos de l'auteur en le mettant en situation, celle-ci ne doit pas être trop longue, ni s'appesantir inutilement sur chacun des mots de la citation ou presque. Toutefois, on attend qu'elle manifeste un effort synthétique pour rendre clair ce qui va être l'objet de la discussion. On encourage donc les candidats à mettre en valeur, au terme d'un second mouvement, l'enjeu littéraire principal du sujet. Par la suite, cet enjeu doit se transformer en une forme de « problématique », ou de mise en débat, qui va permettre dans un dernier temps d'annoncer le plan de la dissertation. Cette problématique ne doit pas nécessairement revêtir une forme interrogative, ni se limiter à une formule bien ramassée, mais il est sans doute préférable qu'elle ne divise pas en une série de questions qui sont venues à l'esprit en l'analysant.

Quant au plan, le jury attend qu'il ne se résume pas à l'analyse de deux ou trois de ses aspects, sur un mode descriptif, et qu'il ne se limite pas non plus à un jeu d'alternatives simpliste (l'auteur a raison ou non ; le roman est ceci ou son contraire ; etc.) Cette étape, il est vrai, est délicate, mais on gagnerait peut-être à l'envisager comme une forme de cheminement au cours duquel se déploie la réflexion sous la forme d'étapes. Ceci implique deux choses :

- d'abord, que l'on reformule en ses propres termes, précis, les différents moments de la réflexion. Dans cette perspective, on recommande d'éviter la reprise pure et simple des mots du sujet ;
- puis, que l'on équilibre l'intérêt des trois parties. Trop de devoirs, en effet, ont déjà « tout dit » à la fin de la deuxième partie, alors qu'il est souvent tout à fait possible d'envisager la discussion en trois temps qui auraient des poids respectifs comparables. La longueur de la citation de Quignard permettait, il nous semble, de réfléchir d'abord en termes romanesques, puis en termes plus généralement littéraires, en évoquant la question de la modernité.

De la sorte, on s'éloigne d'un mode de réflexion binaire un peu réducteur pour montrer que la question des genres est autant liée à l'histoire littéraire qu'à des enjeux de création individuels.

Au moment de conclure, rappelons qu'il est souvent maladroit de recopier les phrases qui avaient servi dans l'introduction, et pas davantage habile de résumer ce qui vient d'être dit. Si la dissertation pose un problème, ou se propose de rendre compte d'interrogations propres à la littérature telles qu'un auteur les a soulevées, elle doit donc *in fine* parvenir à une prise de position face au propos de l'auteur. Evidemment, il n'est pas question de le louer ni de le vilipender, mais de montrer que l'on a compris comment il se situait par rapport à un enjeu d'écriture, et quel sens avait donc son affirmation. Le devoir peut alors se terminer par le prolongement, dans d'autres directions (historiques ou « poétiques »), des enjeux de réflexion auxquels la dissertation a donné corps, en essayant, dans la mesure du possible, de ne pas rendre ce dernier moment assez formel trop artificiel.

Les meilleures copies sont évidemment celles qui font preuve à la fois de rigueur dans l'analyse du sujet et dans l'élaboration d'un plan, mais aussi dans la capacité à évoquer avec finesse et précision les exemples littéraires qui permettent de défendre aux mieux les idées qui vont le constituer. On ne répétera jamais assez que le jury est très sensible à la qualité de l'expression et à la façon, personnelle mais argumentée, que les candidats ont d'évoquer les œuvres littéraires et le plaisir qu'ils en ont tiré. Anciennes ou modernes, les œuvres sont toutes les bienvenues... dans les limites de leur capacité à soutenir des idées fortes sur la littérature. Si elles peuvent trouver leur place à un moment du développement, on découragera ainsi l'utilisation répétée, dans le devoir, d'œuvres mineures ou destinées à un public d'adolescents.

Introduction

On pouvait commencer en rappelant le contexte, à savoir celui d'une relative « haine des genres » propre à la littérature du XX^{ème} siècle, sensible aussi bien chez Breton que chez Michaux (« Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés vous au premier coup », *L'époque des Illuminés*, 1927 dans *Qui je fus*), ou encore chez Henri Meschonnic, dans *Pour la poétique*, I (1970), où on lit ceci : « L'œuvre est anti-littérature, anti-genre. Chaque œuvre modifie en les actualisant l'écriture et le genre, ils n'existent qu'en elle (...) ») et dont Quignard se fait l'écho à sa façon.

Sa citation suggère que le roman n'est pas réductible à la typologie des genres et à ce qu'elle implique (codes, conventions, histoire – tout ce qui permettrait d'aboutir à une « définition »). Sans donner d'explication, il associe la forme romanesque au particulier (« elle dégénéralise »), à l'impur peut-être (« ce qui dégénère »), faisant d'elle un instrument de relativisation des vérités, et peut-être moins une forme pour laquelle on peut opter qu'une forme à venir : le roman serait avant tout un horizon romanesque (on ne peut que « commencer d'y approcher »).

Cette conception du roman fait inmanquablement venir à l'esprit des textes célèbres, qu'on qualifie de romans parodiques (*Don Quichotte*), d'« anti-romans » (*Jacques le Fataliste*, *Tristram Shandy*), de roman total (*Ulysse*), ainsi qu'un certain nombre d'œuvres apparemment irréductibles à un modèle formel ou à des enjeux qui seraient liés au genre romanesque (à commencer par plusieurs livres de Quignard lui-même). L'histoire du roman, et un nombre important de ses chefs-d'œuvre, passent par sa contestation en tant que forme arrêtée.

Pourtant, nous avons tous à l'esprit une certaine idée de celui-ci, et lui associons sans hésiter les noms de Rabelais, Mme de la Fayette, Balzac, Zola ou Céline – et sans doute aussi de Diderot et de Joyce... Malgré ce qu'écrit Maupassant dans la « préface » de *Pierre et Jean* (« Si *Don Quichotte* est un roman, le *Rouge et le Noir* en est-il un autre ? Si *Monte-Cristo* est un roman, l'*Assommoir*

en est-il un ? Peut-on établir une comparaison entre les *Affinités électives* de Goethe, les *Trois Mousquetaires* de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *M. de Camors* de M. O. Feuillet et *Germinal* de M. Zola ? Laquelle de ces œuvres est un roman ? Quelles sont ces fameuses règles ? D'où viennent-elles ? Qui les a établies ? En vertu de quel principe, de quelle autorité et de quels raisonnements ? », un roman, n'est-ce pas un long récit fictif en prose dont les enjeux ont à voir avec les valeurs de la vie des hommes ? Dans le même ouvrage cité plus haut, Meschonnic affirmait de son côté que ce que l'on appelle un genre (romanesque, en l'occurrence) tenait du « portrait-robot » : « la réunion par leur dénominateur commun des romans de Balzac, de Hugo, de Stendhal, de Zola, de Dostoïevski, de Tolstoï, des autres ».

On pourrait dire que le même paradoxe anime la citation de Quignard, qui nous met sur la voie de ce qu'est le roman (une forme en rapport avec ce qui arrive « parfois » et ne concerne que « quelques » personnages, donc plus en rapport avec le singulier et le particulier qu'avec le *général* – qui est un peu ici l'autre nom du *genre*), après nous avoir expliqué que pour y arriver, il faut... renoncer à son existence en tant que « genre ». Comme de nombreux auteurs modernes, Pascal Quignard fait du roman un objet problématique tout en avalisant son existence, à l'aide de caractéristiques « négatives », pourrait-on dire, mais qui ne suggèrent pas moins que le roman n'est pas juste ce qui n'appartient pas à la poésie, au théâtre ou à l'essai.

Il nous encourage donc à réfléchir à la légitimité d'une telle notion, et à nous demander si le roman peut exister autrement que comme *procès* – à la fois interrogation sur ses motivations et mouvement dynamique de recherche, consacré à l'exploration du particulier.

Si le roman peut s'envisager, au regard de son histoire et des jugements de la modernité, comme le « hors-la-loi du genre » (Derrida, *Parages*, 1986), il n'en est pas moins le lieu de diverses reconnaissances à partir desquelles il s'identifie. Sa particularité a fait de lui la forme maîtresse de la littérature moderne : c'est dans ce jeu entre tradition contestée et renouvellement constant que se cherche le roman et, à travers lui, la littérature.

I. Le « hors-la-loi » du genre

A. ***Une absence de normes*** (on suivra ici Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la révolution* (1967), pour rappeler que le roman « ne peut pas s'autoriser de modèles antiques comme ceux qui ont donné à la tragédie et aux principales formes de poésie à partir du XVI^{ème} siècle beaucoup mieux que des préceptes : des titres de noblesse, le droit de pratiquer une imitation qui fût à la fois enrichissement, émulation et hommage », p.7. Les grands textes romanesques du passé sont ainsi souvent des œuvres dont la réussite ne repose sur le respect d'aucun code ou d'aucune règle précise. Les romans de Rabelais, ceux de Diderot, de Rousseau ou, au XIX^{ème} siècle, de Balzac et de Flaubert, ont développé une beauté qui est leur propre et qui, si elle renvoie nécessairement à des œuvres qui les précèdent, ne se définit pas par l'adéquation à leurs principes (puisqu'*ils n'existaient pas*), mais à une forme de cohérence interne, *sui generis*.

Songeons par exemple à la définition – ou une des définitions – que Julien Gracq donne du roman dans le deuxième volume des *Lettrines*, en 1974 : « Voilà l'idée que je me fais, à la limite, d'un roman porté à son ultime degré d'excellence : la marge de blanc qui cerne chaque page imprimée devrait y jouer le même rôle qu'un mur circulaire qui renverrait et répercuterait à mesure sur tout le contenu de l'ouvrage réanimé par lui l'écho indéfiniment prolongé de chaque ligne à mesure qu'elle est lue. **Tout livre digne de ce nom, s'il fonctionne réellement, fonctionne en enceinte fermée, et sa vertu éminente est de récupérer et de se réincorporer — modifiées — toutes les énergies qu'il libère, de recevoir en retour, réfléchies, toutes les ondes qu'il émet. C'est là sa différence avec la vie, incomparablement plus riche et plus variée, mais où la règle est le rayonnement et la dispersion stérile dans l'illimité. Espace clos du livre : restreint, c'est la clé de sa faiblesse. Mais aussi étanche : c'est le secret de son efficacité.** Le préfixe *auto* est le mot-clé, toujours, dès qu'on cherche à serrer de plus près la "magie" romanesque : auto-régulation,

auto-fécondation, auto-réanimation. Il faut qu'à tout instant l'énergie émise par chaque particule soit réverbérée sur toute la masse ».

On pourrait même défendre l'idée que cette indétermination relative a eu tendance à produire des ouvrages écrits à partir des formes prises par la littérature qui les précède, en lisant en écrivant donc, des formes cependant qu'ils peuvent très vite pervertir. Les premiers grands textes que les modernes considèrent comme des romans, ceux de Rabelais et de Cervantes, ont un rapport évident avec la parodie ou le détournement. On pouvait ici travailler sur la façon dont Rabelais joue des formes de la chronique ou de la chanson de geste, ou sur les modalités de la parodie du roman de chevalerie dans *Don Quichotte*, grand roman sur le crépuscule des valeurs du gentilhomme médiéval dans un monde qui les a oubliées. Il est peut-être possible de rattacher cette propension du roman à corriger les formes provisoires qu'il avait prises au fait que, selon Quignard, il « dégénère » : le roman dit non au genre, le défait, mine son organisation de l'intérieur et en renouvelle l'existence en faisant peau neuve.)

- B. **Le goût du relatif et du particulier** (sans doute aussi est-il nécessaire de préciser que la forme romanesque émerge en Europe à la Renaissance au moment où la Norme par excellence disparaît, c'est-à-dire « à l'heure où Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le Bien et le Mal et donné un sens à chaque chose (...) 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. », Kundera, *L'art du roman*. A condition de bien vouloir exclure de l'histoire du roman tel que nous le connaissons les textes de l'Antiquité qui lui sont parfois associés (ceux de Pétrone et d'Apulée, notamment), la thèse de Kundera est intéressante en ce qu'elle met l'accent sur l'aptitude du roman à traiter du particulier, des nuances, des nombreuses variations d'attitude qui caractérisent les comportements humains. Dans cette perspective, le grand roman de Vassili Grossman, *Vie et destin* (1962, publication posthume en 1980), se caractérise par un souci toujours réaffirmé de dissocier les motivations et les réactions de ses personnages, mis à rude épreuve aussi bien par la guerre (l'action se déroule durant le dernier trimestre de 1942, à Stalingrad) que par les idéologies. Face à elles, son art de romancier consiste à révéler à quel point les attitudes et les décisions des individus diffèrent : on a depuis longtemps relevé sa prédilection pour les listes qui multiplient les cas face à une même situation (liste des hommes partant à l'assaut ; liste des formes d'antisémitisme ; typologie des « Judas », dans *Tout passe*). Ces formes plurielles suggèrent le caractère imprévisible de la vie intérieure, et donc la profonde liberté des hommes et des femmes malgré les tentatives d'en donner une représentation générale.

Dans la mesure où le roman accompagne la naissance de l'individu moderne conscient de lui-même comme singularité, son scepticisme, son goût du débat, il a en effet moins à voir avec le « général » qu'avec les circonstances, les détails, le monde divers et vu dans sa diversité – ce que traduit, notamment, la diversité des points de vue qu'on peut souvent y trouver.

Un roman possède en général une focalisation dominante, mais il se prive rarement de la faire alterner avec d'autres, ou de multiplier les focalisations internes – voir par exemple *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, où la ville de Londres se reflète en autant de visions qu'il y a de héros à travers lesquels nous la voyons. Non seulement nous accédons à des conceptions du monde et du présent différentes, mais nous voyons, plus particulièrement, les portions du réel qui sont sensibles aux divers protagonistes : Clarissa est plus sensible aux apparences que Peter, tandis que le rapport au temps mesuré de Bradshaw et Whitbread n'a rien à voir avec celui, très perturbé, de Septimus Warren Smith. La même analyse pourrait se faire avec des passages du *Rouge et le Noir*, de Stendhal, l'on suit les émotions de Julien ou de Mme

de Rênal en constatant le caractère irréconciliable de leurs sensibilités, mais aussi les méandres de leur vie intérieure, dont les nuances semblent infinies.

Dans son livre consacré aux rapports que la littérature noue avec la notion de vérité et à ce qu'elle nous apprend (et comment elle nous l'apprend) sur la vie, *La connaissance de l'écrivain* (2008), Bouveresse évoque « le pouvoir d'éclaircissement plus grand de réalités énigmatiques ou obscures, comme c'est le cas précisément de la vie telle qu'elle est la plupart du temps vécue ». Il réserve son affirmation au genre romanesque, ce qui mérite sans doute discussion, mais on voit bien pourquoi : le roman, par sa longueur et la richesse de ses formes, ainsi que par sa propension à s'attacher à la réalité concrète (surtout depuis le XVIII^{ème} siècle), est le genre le plus à même d'explorer ces « réalités énigmatiques ou obscures ».

Par ailleurs, on peut citer ici à nouveau Henri Coulet : « ce qui sépare les romanciers « réalistes » des romanciers « sentimentaux » ou « héroïques » est moins la découverte du rôle fondamental assumé par le petit détail concret dans le roman, que la nature et le nombre de ces détails ; un Richardson en Angleterre, un Diderot, un Restif en France, les multiplient en les empruntant à la vie de tous les jours ; ils sont plus rares dans les bons romans de l'autre catégorie, moins terre à terre, moins au centre de l'intérêt romanesque, mais non moins matériels ni même moins familiers ». Le roman s'attache plus volontiers au monde des êtres et des choses variées, aux histoires individuelles, aux lieux réels et concrets, aux mille et une métamorphoses de l'humain. C'est traditionnellement le propre de la prose que de se prêter davantage aux aspects « prosaïques », matériels, de l'existence, qu'aux sujets sacrés ou abstraits, qui impliquent un écart dans l'usage du langage pour restituer celui qui existe entre celui qui parle et le sujet qui le transcende. Ainsi en va-t-il du roman balzacien et de l'effort d'interprétation qu'il consacre à la société française de la Restauration, qui pouvait être évoqué ici, mais aussi bien de la nouvelle historique de Mme de la Fayette, *La Princesse de Clèves*, où la vie intérieure des personnages est déterminée par les habitudes précises, concrètes, de la cour de Henri II, ou encore de l'épopée du quotidien, démocratique, anti-héroïque et infiniment variée de Bloom dans *Ulysse*.)

- C. **La forme-miroir de la modernité** (parce qu'il ne possède pas de loi formelle et parce qu'il est le genre de la modernité plurielle, de l'individualité aventureuse, le roman est devenu progressivement la forme privilégiée de la littérature moderne, qui y a projeté ses valeurs les plus importantes. Il est assez clair que la citation proposée se conçoit mieux dans ce contexte que dans celui des Belles-Lettres. Au sein de celui-ci, lorsque le « champ littéraire » est dominé par les valeurs de l'imitation créative, de la beauté normée, du Vrai, de l'harmonie, le roman ne peut logiquement occuper qu'une place secondaire dans la hiérarchie des formes – le fait qu'il n'y ait pas, avant le XIX^{ème} siècle, de « genre » ni même de mode d'énonciation propres au roman (l'épique, hérité de la tripartition de la *Poétique*, ne lui correspond pas à proprement parler est le signe même de cette infériorité au regard des lettrés. Les formes nobles ne le sont que parce qu'elles s'accordent avec les valeurs qui régissent l'époque classique.

Avec l'avènement du XIX^{ème} siècle bourgeois et des valeurs du romantisme, le roman est automatiquement reconsidéré. A partir du tournant du siècle, la littérature européenne tout entière voit ses enjeux se modifier, et elle se tourne progressivement vers une conception moins normée de la création (on songera ici, par exemple, au sens du présent du romantisme, à son intérêt pour l'histoire en train de se faire, ou à son apologie de la liberté), dans le même temps que se transforme son rapport à la forme du moi, à celle de la société ainsi qu'à celle de la notion même de... forme, soudain interrogée. La montée en puissance du genre du roman n'est pas sans rapport avec ces changements : on peut se rappeler ici le propos de Bakhtine sur la particularité du roman : genre sans tradition normative, sans contrainte réelle, toujours un peu – ou largement – réinventé par ceux qui y recourent, il se prête moins bien que les autres genres à l'idée d'une dépendance

presque totale. Forme du relatif selon Kundera, dans *L'art du roman*, elle ne peut se développer qu'à l'abri de tout absolu.

Non seulement devient-il peu à peu l'espace littéraire où peut se dire le mieux le monde hérité de la Révolution industrielle et des grandes villes, mais il est aussi celui qui se prête parfaitement aux enjeux de l'art moderne. Le roman et sa bâtardise originelle ne sont plus l'objet de la condescendance parce que l'axiologie littéraire se renverse et que, par exemple, le Vrai, le sublime cèdent la place à « l'âpre vérité » (citation présentée comme étant de Danton en ouverture de *Le Rouge et le Noir*), au « *all is true* » du *Père Goriot*, aux descriptions cliniques du naturalisme, ou obscènes de Joyce. Par ailleurs, on concevra facilement que les valeurs phares de l'art moderne – pluralité, innovation, originalité, contraste, irrespect, etc. – se soient mieux accommodées d'une forme aussi peu normée. Dans la citation de Quignard, on voit à chaque ligne cette axiologie se déployer : altérité, refus de la définition, du général, goût du relatif.)

TR : il faut ainsi considérer sans naïveté le propos de l'auteur, qui est en grande partie le reflet de préoccupations modernes, mais aussi de la façon dont la modernité valorise certains aspects de la création romanesque du passé comme du présent (nous prolongerons cet aspect dans la troisième partie). Le roman, cependant, ne se réduit pas à ce pouvoir de relativisation, ou à cette aptitude à échapper à toute catégorie. On le montrera en s'attachant à présent à nos usages du roman, auxquels Quignard n'accorde que peu d'importance, et aux différentes *reconnaisances* auxquelles il donne lieu.

II. Le roman comme reconnaissance

A. *L'existence d'un horizon d'attente* (on l'a dit en introduction, la citation de l'auteur est paradoxale en ceci qu'elle implique tout de même que l'on puisse identifier une forme présentée comme irréductible aux typologies. C'est que le roman, c'est aussi un objet à propos duquel existe un consensus, formel d'abord : c'est un long récit fictif en prose, et peu de romans, dans le fond, échappent à cette définition. Ceux qui y échappent, qui forcent l'écart par rapport à la tradition (pour reprendre un terme de Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception*, 1972) en ont nécessairement besoin : ils ne se singularisent que par rapport à ce consensus, on y reviendra juste après. En tant que tel, il peut donc être associé à une expérience de lecture spécifique, que les lecteurs désirent comme telle. Décider de lire un roman, c'est entrer dans un temps assez long (plus que les autres genres littéraires, plus qu'un film) et dans la logique de la fiction narrative, laquelle est associée, pour tout lecteur un peu expérimenté, à des schémas d'action éprouvés – amoureuse, d'aventures, policier, historique, d'ascension sociale. Cela suffit-il à définir le genre romanesque ? Peut-être pas, mais au moins un horizon d'attente qui fait que le lecteur de romans situe ce qu'il lit par rapport à un patrimoine romanesque, qui va de Rabelais à Conan Doyle, de Cervantes à Tolkien, du roman de chevalerie au thriller contemporain. Ce fonds romanesque est indispensable aussi à la lecture de la littérature savante ou d'auteur, qui se détache sur cet arrière-plan. Autrement dit, la plasticité propre à la forme romanesque et les variations multiples dont elle est le lieu ne peuvent s'apprécier qu'en rapport à une forme *reconnue* comme typiquement celle du roman. Il en va ainsi de Cervantes par rapport au roman médiéval, de Joyce évidemment, par rapport aux nombreux livres dont il se distingue, de *Splendeurs et misères des courtisanes*, qui implique un écart mais aussi un effet de reconnaissance par rapport au roman-feuilleton, des romans de Hugo, de ceux de Virginia Woolf qui sont écrits explicitement en opposition à la littérature romanesque traditionnelle du début du XX^{ème} siècle (cf. « The Modern Novel », 1919, dans *The Common Reader*), du *Voyage au bout de la nuit*, qui réécrit en

partie *Candide* ou même de Houellebecq, qui use de nombreux modèles, « savants » ou non, dans *Les Particules élémentaires*.)

- B. **Un plaisir spécifique** (par ailleurs, détacher le roman de la notion de « genre » pose un autre problème, celui des effets produits par celui-ci. Les genres modernes (poésie, théâtre, essai, écriture de soi – mais on pourrait aisément discuter une telle liste) ne sont pas que des formes, ni seulement fondés sur une somme d'œuvres : ils sont aussi associés à des types de plaisir. Celui du roman ne peut que difficilement être identifié à ceux des autres genres. La forme qui est la sienne, et qui implique une longue immersion solitaire, une relative complexité narrative, un intérêt pour les histoires, l'attachement au devenir des personnages, ne produit pas les effets propres à la représentation théâtrale, ni même à la lecture d'un drame. Lors de celle-ci, la parole directe est valorisée ; seules les pièces contemporaines introduisent parfois un narrateur ; il n'y a pas de description intégrée à un récit, etc.

Le plaisir du roman a, lui, longtemps été perçu comme un danger, on le sait, mais cette méfiance est le signe même de la reconnaissance des pouvoirs qui sont les siens.

- pouvoirs d'imagination et de détachement du monde réel, liés à la longueur de l'expérience de lecture et à la nature fictive de l'univers proposé (aussi bien dans les fictions d'aventures que dans les romans qui travaillent à installer, avec toutes leurs « harmoniques », une atmosphère, une époque, des paysages. On pouvait penser aussi à la façon qu'ont les héros de romans, selon Camus, d'aller au bout de leurs passions quand nous devons, de notre côté, composer avec la réalité – cf. *l'Homme révolté*),
- pouvoirs physiques, liés à la façon dont nous pouvons parfois nous immerger dans le mouvement du roman et nous adapter, mentalement, à la richesse et à la cohérence de l'univers mise en place (Balzac parle en ces termes de *La Chartreuse de Parme* : « cette partie du livre sera lue, la respiration gênée, le cou tendu, les yeux avides, par tous ceux qui ont de l'imagination ou seulement du cœur », « Etudes sur Monsieur Beyle », *Ecrits sur le roman*, p. 228. On citera aussi Nathalie Piégay-Gros et son petit livre, en GF CORPUS, sur le roman – plus précisément la section intitulée « un art d'assouvissement »... L'auteure, qui va jusqu'à parler d'« énergie libidinale mise en cause par le roman », cite naturellement Gracq parmi les romanciers les plus sensibles à cette force que nous connaissons, pour la plupart d'entre nous (cf. p. 44 : « Quelque chose d'archaïque se joue dans le plaisir romanesque. Julien Gracq pouvait ainsi, à propos de la lecture de *Guerre et Paix*, parler d'une manducation comblante et nourrissante (*En lisant en écrivant*). Nathalie Sarraute, pour la dénoncer, évoque l'avidité de ceux qui « dévorent » les romans, « comme s'ils étaient la plus succulente des nourritures » (*L'Ère du soupçon*). Le roman se dévore, il s'engloutit – et engloutit : toutes ces métaphores rappellent combien la satisfaction romanesque répond à une pulsion orale archaïque. ».),
- pouvoir de susciter une curiosité dévorante, lié à la dynamique narrative, aux motifs récurrents de l'intrigue, de la quête, de l'action engagée face aux obstacles du monde (Kundera se plaint de ces lecteurs qui courent vers la fin du roman en brûlant les étapes. Voir la discussion du narrateur avec le professeur Avenarius, tout en dégustant du canard, dans *L'Immortalité* : « je regrette que presque tous les romans écrits à ce jour soient trop obéissants à la règle de l'unité d'action. Je veux dire qu'ils sont tous fondés sur un seul enchaînement causal d'actions et d'événements. Ces romans ressemblent à une rue étroite, le long de laquelle on pourchasse les personnages à coup de fouet. La tension dramatique, c'est la véritable malédiction du roman parce qu'elle transforme tout, même les plus belles pages, mêmes les scènes et les observations les plus surprenantes, en une simple étape menant au dénouement final, où se concentre le sens de tout ce qui précède. Dévoré par le feu de sa propre tension, le roman se consume comme une botte de paille. »),

- pouvoir peut-être archaïque de s'abandonner à une force d'entraînement dont tout le charme est dans l'entretien du ravissement... Dans cette perspective, il y a bien des raisons de distinguer le roman et son plaisir des autres genres, quand bien même, on y reviendra, la littérature moderne est parfois allée à l'encontre de ce plaisir, considéré comme une facilité ou un obstacle au renouvellement des façons de comprendre le monde.)

C. ***Un moyen privilégié de la compréhension du monde*** (Quignard, dans le même entretien que celui dont est extrait le sujet, écrit ainsi que le roman contemporain « souffre à la fois d'appauvrissement morphologique et de frustration fictionnelle. La lignée dominante, en France, depuis Flaubert, est celle du roman idéologique, du roman à thèse. Du roman qui a peur de se dissoudre dans l'imaginaire, dans l'identification, dans le sensoriel, et qui se protège derrière des idées ou sous l'écran d'un style. De Flaubert à Zola, à Bourget, à Anatole France, à Barrès, à Mauriac, à Romain Rolland, à Malraux, à Sartre, c'est à mon avis une espèce de courant continu de notre littérature. », et Gracq, dans *En lisant en écrivant*, affirme avoir « toujours été étonné de la méprise qui fait du roman, pour tant d'écrivains, un instrument de connaissance, de dévoilement ou d'élucidation »... On le voit, l'idée que le roman a pu être également considéré comme la forme littéraire la plus à même de comprendre le monde ne fait pas l'unanimité. Pourtant, sa naissance à l'âge des vérités multiples – conjuguée au fait que l'essor des disciplines spécialisées a peu à peu parcellisé le champ des connaissances et fait perdre à l'individu sa capacité à analyser globalement, humainement, son expérience et son rapport au monde (tout ceci au début de *L'Art du roman*, de Kundera) – laisse penser que le roman et sa polyphonie, son art de l'incertain, l'ampleur de ses moyens sont un moyen privilégié pour explorer ce que c'est que d'être au monde et d'affronter la relativité essentielle des choses. L'exemple de *L'Homme sans qualités*, de Musil, est souvent convoqué par Kundera pour illustrer cette idée. Il met en scène, en 1913, un jeune homme, Ulrich, qui a hésité entre diverses voies professionnelles mais sans en choisir une, puis se met au service de l'Action parallèle, organisation qui doit préparer le jubilé des soixante-dix ans de règne de François-Joseph, en Autriche-Hongrie, 5 ans plus tard. Dans cette situation de fin de règne et d'empire, Ulrich a décidé qu'il ne serait rien, qu'il n'adopterait aucune philosophie, qu'il n'aimerait personne et écouterait chacun lui parler de la vie qu'il a choisie et des valeurs qui sont les siennes. Toute son « œuvre », si on peut dire, sera de réceptionner les idées pour le Jubilé et celles des autres personnages, mais pour en montrer les fondements, les (in)conséquences, les limites. Lui, reste « l'homme sans qualités », qui est comme le miroir critique des mille et une facettes de son temps, ou plutôt son analyste ironique, expérimental, sans certitudes, qui accepte le doute et l'inexpliqué. Là où les spécialistes, les philosophes et les hommes politiques proposent des certitudes et des systèmes, Musil suggère que le romancier est le plus à même d'initier à la compréhension d'un monde qui n'est pas tout fait, mais défait par l'esprit critique.

Thomas Pavel, dans *La Pensée du roman*, reconnaît sa dette à l'égard de Kundera. Comme lui, il pense que le roman est un instrument qui sert aux hommes à réfléchir au rapport qu'ils entretiennent avec la norme (sociale, terrestre) et l'idéal. Sa conception anthropologique du roman repose sur le fait que « l'absence prolongée d'une loi écrite (...) a favorisé la formation, à l'intérieur du genre, d'une tradition de réflexion à courte échéance et à portée limitée. À défaut d'un code hérité, le roman a su profiter au cours de son évolution de la richesse des formes narratives disponibles. » N'étant pas lié à des formes canoniques, le roman est la forme littéraire qui a pu s'adapter à « la multiplicité des conjonctures et aux divers besoins de son public », et ainsi lui proposer constamment un « miroir », un espace de représentation des **débats** particuliers qui étaient les siens. De nombreux exemples pouvaient être convoqués ici, dans la mesure où on associait clairement une époque et son roman – Balzac et l'exaltation de l'énergie propre au début du XIX^{ème} siècle, Flaubert et le rejet désabusé de l'idéalisme

romanesque, lié à 1848, le roman artiste de Huysmans, *A Rebours* (1884), comme réponse à l'influence jugée de plus en plus incommode du naturalisme, mais aussi comme prise de distance avec le romantisme ou le mysticisme, etc.)

TR : Que diverses raisons d'envisager le roman comme un genre existent ne doit pas pour autant nous entraîner à réfuter la citation de Pascal Quignard. D'une certaine façon, son propos ne vise peut-être pas tant à nier l'existence d'un genre romanesque qu'à *mettre l'accent sur sa particularité, ainsi que sur son importance, dans le paradigme moderne*. Le genre du roman, c'est un genre irréductible aux autres genres parce que non seulement il ne repose pas sur des fondements aussi précis que ceux-ci, mais également parce que ses caractéristiques entraînent des effets contraires à la logique des genres. Il est désormais le plus important – c'est du moins l'idée que nous défendrons pour terminer – parce qu'il porte en lui la façon qu'à la littérature moderne de se considérer comme une quête ouverte, une recherche d'elle-même, toujours en cours. Là où les autres genres (surtout la poésie, car le théâtre s'est en partie séparé du cadre littéraire en se vivant désormais d'abord comme un art du spectacle) ont souffert du passage à la modernité dans la mesure où il leur a été difficile de mettre à l'épreuve leur forme sans remettre en même temps en question une part importante de ce qui faisait leur reconnaissance, le roman a pu incarner ce désir de la littérature de se vivre comme un *procès*.

III. Le roman comme *procès*, ou la littérature qui se cherche

- A. **Une forme hyper-critique** (nous avons dit à plusieurs reprises, en remontant au XVI^{ème} siècle, que le roman a été envisagé très vite, pour les raisons qu'on a évoquées, comme la forme du doute. Il nous reste à expliquer que ce doute a aussi très tôt porté sur le roman lui-même. Il ne s'agit plus ici de détournement, ou de parodie, mais bel et bien d'une forme de mouvement retourné contre lui-même que la forme romanesque a fait sienne : le roman, orphelin ou bâtard, privé d'origines précises, sans maître ni dogmes, est une forme qui doute d'elle-même, de sa propre existence. Comment pourrait-il en être autrement ? Les romanciers n'ont, pour les guider dans leur travail, que l'exemple de leurs prédécesseurs, mais cet exemple n'a rien d'une loi. Il est plutôt vécu comme une proposition, liée à un tempérament, et donc souvent comme une tentative qu'il est aisé de critiquer, dont on peut faire le procès pour mieux soutenir la sienne (Meschonnic, dans l'ouvrage déjà cité, rappelle que souvent, les romanciers se lisent les uns les autres sans se comprendre parce qu'ils appliquent aux démarches des autres leurs propres critères de réussite : ainsi de Flaubert détestant Hugo, ou de Balzac qui, tout en félicitant Stendhal, ne peut s'empêcher de corriger *La Chartreuse de Parme* dans le sens... d'un roman balzacien).

Bien des auteurs se distingueront des autres en se contentant de se réapproprier, de manière plus ou moins spectaculaire, leur forme romanesque : Zola « refait » *La Comédie humaine* trente ans après, avec un autre modèle scientifique que celui de Balzac, dont la pertinence n'est plus établie à ses yeux ; Céline rend « hommage à Zola » (c'est le titre d'une conférence prononcée à Médan en octobre 1933, pour le 31^{ème} anniversaire de la mort de l'auteur des Rougon-Macquart)... en expliquant le caractère obsolète de son outil romanesque, incapable de rendre compte désormais de ce qu'il appelle la « réalité » : « Aujourd'hui, le naturalisme de Zola, avec les moyens que nous possédons pour nous renseigner, devient presque impossible. On ne sortirait pas de prison si on racontait la vie telle qu'on la sait, à commencer par la sienne. Je veux dire telle qu'on la comprend depuis une vingtaine d'années. Il fallait à Zola déjà quelque héroïsme pour montrer aux hommes de son temps quelques gais tableaux de la réalité. La réalité aujourd'hui ne serait permise à personne (...) Zola n'avait point à envisager les mêmes problèmes sociaux dans son œuvre, surtout présentés sous cette forme despotique. La foi scientifique, alors bien nouvelle, fit penser aux écrivains de son époque à une certaine foi sociale, à une raison d'être « optimiste ». Zola croyait à la vertu, il pensait à faire horreur au coupable, mais non à le

désespérer. Nous savons aujourd'hui que la victime en redemande toujours du martyr, et davantage. Avons-nous encore, sans niaiserie, le droit de faire figurer dans nos écrits une Providence quelconque ? Il faudrait avoir la foi robuste. Tout devient plus tragique et plus irrémédiable à mesure qu'on pénètre davantage dans le destin de l'homme. Qu'on cesse de l'imaginer pour le vivre tel qu'il est réellement... » ; Stendhal écrivait, lui, contre Chateaubriand, dont les courts romans lui semblent pleins d'affectation rhétorique.

Mais ce doute sur la forme que doit emprunter le roman donne aussi naissance à des œuvres qui sont de grandes entreprises de réexamen. Le roman de Diderot, *Jacques le Fataliste*, est l'exemple même de cette pente déconstructrice du roman. L'auteur intervient des dizaines de fois dans son roman pour dire qu'il n'est pas en train d'en écrire un, multiplie les procédés et tout en les discutant, brouille les frontières entre fiction et réalité, fait naître l'insatisfaction chez son lecteur. Mais ce n'est pas pour autant que *Jacques* n'est pas... un roman : en poussant à ses dernières extrémités la souplesse de la forme romanesque sans jamais nous faire oublier que nous lisons un livre, on peut faire l'hypothèse que Diderot la renforce. Le romancier est libre d'inventer ce qu'il veut et son art du doute est la preuve qu'il possède toute la palette de l'invention romanesque, dont le propre est, justement, est de ne pas tenir une forme pour immuable ou plus justifiée qu'une autre.)

- B. **Un repoussoir fertile** (une autre façon que la modernité a eue de faire le procès du roman, et d'*user du roman comme procès*, c'est de l'utiliser comme un repoussoir, comme une forme identifiée clairement à un genre, mais dont les caractéristiques auraient vocation à être combattues – pour mieux valoriser une autre conception du roman, qui s'identifiera aussitôt comme... contraire au genre romanesque, tel qu'il est pratiqué jusque là. C'est par exemple le cas de Zola qui réclame la possibilité de se passer du terme « roman », qui transporte avec lui « une idée de conte, d'affabulation, de fantaisie, qui jure singulièrement avec les procès-verbaux que nous dressons » (« Du Roman », *Le Roman expérimental*, 1881) – on sait que la condamnation du roman comme ouvrage faux et illusoire est cependant un lieu commun de la littérature française depuis le XVI^{ème} siècle.

Ainsi le roman moderne s'est-il construit en se présentant comme en lutte avec sa part extravagante, sa pente à l'invention, ses poncifs – ce que l'on appelle parfois « le romanesque ». On peut cependant faire l'hypothèse que cette opposition a joué un rôle important dans l'élaboration de la littérature moderne tout entière, dans la mesure où le roman a été, de diverses façons (*et précisément parce qu'il emprunte des formes diverses*), utilisé comme ce qui devait être dépassé pour que la littérature accède à une forme plus grande d'authenticité.

De Flaubert (qui réclame un roman débarrassé de ses conventions romantiques pour accéder enfin au « vrai ») à André Breton (qui définit presque le surréalisme littéraire comme l'art de ne pas écrire un roman – ainsi de *Nadja*, notamment, qui thématise cet aspect, mais aussi le premier *Manifeste du Surréalisme*), de Valéry (qui, en héritier de Mallarmé plus sévère que le maître, raille l'arbitraire de la narration et l'impossibilité d'une « poésie pure » tant qu'on écrira « la marquise sortit à cinq heures », phrase qui a typiquement l'allure d'un début de roman, et que cite Breton dans le *Manifeste*) à Céline (qui vilipende Gide ou Proust à longueur de correspondance en prétendant que leurs romans sont sans vie – alors que le sien est peut-être plus la vie elle-même, qu'un roman – notons que l'on retrouve ici un thème partagé par de nombreux auteurs de l'entre-deux-guerres, qui prétendent faire entrer la vie dans leurs livres, aux dépens des artifices littéraires, qui en éloigneraient), de Lautréamont à Barthes (qui définit par le terme de « romanesque » ce qui échappe à la fois à la causalité du récit et à ce en quoi consistent les « romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais ». Il leur oppose, dans *Le plaisir du texte* (1971) : « le romanesque est tout autre chose : un simple découpage

instructuré, une dissémination de formes : le *maya* », c'est-à-dire le voile de langage infiniment tissé du désir de l'écrivain, sans souci de restitution de la réalité, qui ne peut que mener à l'échec, et sans souci du cadre, qui empêche le débordement propre à ce désir), de nombreux écrivains auront fait le procès du genre romanesque pour affirmer avec d'autant plus de force la nécessité d'une littérature nouvelle, lucide sur ses pouvoirs et débarrassée de ses naïvetés.)

- C. **Le lieu du désir de l'abolition des genres (enfin**, on pourra mettre l'accent sur le fait que le roman a aussi été – paradoxalement, en apparence, mais pas tant que cela – utilisé pour travailler à sa disparition « générique », en vue de l'avènement de la littérature elle-même, comme texte, comme livre, débarrassée enfin des conventions qui la règlent. Cette idée – qui culmine chez un écrivain comme Blanchot, notamment dans *Le Livre à venir* : « Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. » – trouve évidemment dans la forme lâche du roman le lieu rêvé de son développement.

Pour Bakhtine (dans *Esthétique et théorie du roman*, et *La Poétique de Dostoïevski*), dans une perspective formelle cette fois, la capacité du roman à refléter tous les discours sociaux de son temps entraîne progressivement la domination du dialogisme dans ses formes. Ainsi, non seulement la prose romanesque est-elle toujours mêlée, mais elle se renouvelle en permanence, empêchant le roman de ne jamais vraiment s'attacher à une forme, et faisant de lui, au contraire, la forme littéraire qui accueille tous les types de discours, et donc qui ne connaît aucune hiérarchie interne.

Le genre du roman est un creuset où s'affirme la contestation de l'idée de genre distinct, et sa fluidité permet tous les possibles. *Ulysse*, de Joyce – dont on a déjà dit qu'il s'efforçait de restituer le flux même de la vie dans ses aspects les plus divers, au point que le lecteur ne peut plus le contrôler – produit ses effets en important dans le cadre de sa narration des matériaux très hétéroclites, savants ou non. Ce mélange, qui rend la lecture parfois difficile, vise aussi à suggérer que ce roman prend le contre-pied d'une tradition romanesque trop pure, trop littéraire, afin de rapprocher le roman et la vie elle-même. D'autres auteurs travaillent davantage à la lisière du récit fictif et du discours critique, comme Pascal Quignard, dont l'œuvre fait s'accorder fictions historiques, réflexions générales et fragments critiques consacrés à des sujets également présents dans les fictions – voir, par exemple, *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia*, 1984, qui narre d'abord la vie d'une patricienne romaine du V^{ème} siècle de notre ère, avant de reproduire des fragments de tablettes censés lui avoir appartenu et qui contiennent des propos très disparates, sur l'amour, sur son passé, sous des formes poétiques, ou de listes... Les différents éléments fonctionnent comme les vestiges d'une vie à laquelle le lecteur accède par bribes et qui évoquent, en se faisant écho les uns aux autres, un ensemble bien plus vaste, sur un mode suggestif : d'être seulement des fragments, les morceaux de vie donnent l'impression qu'elle possède une lointaine unité, irréductible à toute forme totale, et que seule ces fragments peuvent laisser imaginer.

On pouvait ici encore évoquer le cas de Kateb Yacine, écrivain algérien francophone mort en 1989, auteur de *Nedjma*, mais aussi du *Polygone étoilé* (1966), « roman » qui mêle indifféremment sections narratives, poèmes et morceaux de dialogues théâtraux pour décrire la vie dans un « camp-chantier » qui est une image de l'Algérie, mais dénuée d'unité. Le passage d'un « genre » à l'autre dans ce « roman » oblige à considérer, soit que le roman peut tout accueillir, soit que ce n'est plus un roman, mais une œuvre qui s'est servie du roman et de sa capacité à faire

« dégénérer » pour l’abolir, et les genres avec elle, pour laisser place à une littérature libérée des catégories.)

Conclusion

Rappelons, pour finir, que l’affirmation de Quignard, qui s’appuie sur des idées propres à la littérature « savante » du XX^{ème} siècle, et nos usages, qui nous font aisément conclure à l’existence d’un genre romanesque, n’ont rien de contradictoire. Le paradoxe qu’ils révèlent est bien celui du roman : c’est une forme globalement facile à reconnaître, mais dont l’absence de caractéristiques formelles strictes permet les variations, et d’autant plus que la permanence de l’héritage romantique encourage à envisager la littérature comme le lieu de l’originalité.

A la même époque, cependant, on peut noter que plusieurs écrivains français importants – Pierre Michon, Pierre Bergounioux, François Bon un peu plus tard, voir un entretien sur son site : http://www.tierslivre.net/arch/itw_Scherzo.html – ont émis plus d’un doute sur la capacité du roman à être la forme la mieux adaptée au romanesque. Dans un entretien de 2000, « La chair est la proie de la langue » (le 17^{ème} dans *Le Roi vient quand il veut*), Michon explique en ces termes pourquoi il a opté pour la forme brève des « vies » dans la première partie de sa carrière : « Cette forme, que j’appelle *vie* par commodité, me paraît être le roman débarrassé de son grand fourbi, ou fourre-tout. Je vais m’expliquer par une métaphore pharmaceutique. Dans la notice des médicaments, on lit par exemple : pénicilline : 0,5% ; excipient : 99,5%. Eh bien, le roman tel qu’il se pratique aujourd’hui de plus en plus me paraît être un gigantesque excipient dans lequel la pénicilline est perdue. Ce genre que j’appelle une *vie*, ça n’est après tout que le roman débarrassé de ses copules, de son tirage à la ligne, de sa « pensée » et de son remplissage. » Certains des auteurs préférés de Michon (Faulkner, Beckett) auraient, selon lui, mené « le roman long, romanesque, sans excipient, puissant sans bavardage » à son terme au XX^{ème} siècle, et face à l’épuisement d’une forme qui n’est plus portée par ce qui justifiait son ampleur, Michon a d’abord choisi d’écrire des fictions brèves centrées sur des vies, comme Flaubert avait pu le faire dans *Un cœur simple*.

On considérera toutefois ce jugement avec prudence : Michon a aussi publié, plus tard, des textes plus proches du roman (*La Grande Beune*, *Les Onze*), tandis que *Vies minuscules*, qui est d’une certaine façon une autobiographie d’écrivain, est sous-titrée « récit » dans la toute première édition (collection Blanche, Gallimard, 1984), et que la quatrième de couverture – qu’il a rédigée ou au moins approuvée – le présente comme un... romancier.

Comme les années précédentes, neuf copies ont été distinguées : trois prix, trois accessits, trois mentions. Le jury adresse ses vives et chaleureuses félicitations aux heureux lauréats qui, à cette occasion, ont manifesté les qualités que l’on attend pour cette épreuve : une bonne maîtrise de l’art de dissertar, une culture littéraire fondée sur des références précises et intelligemment convoquées, une expression claire et élégante.