

RENÉ MARILL ALBÉRÈS

Firenze

LE ROMAN ESTHÉTISANT ET IRONIQUE DU SYMBOLISME À LA GÉNÉRATION DE 1925

Dans l'histoire des genres littéraires, le roman traditionnel, tel que l'avait forgé le XIX^e siècle, se voit mis en question, en France et dans de nombreux pays d'Europe, à partir de la génération symboliste. On lui opposera, dès l'époque 1890—1900, le récit poétique ou ironique qui est dans la tradition des proses symbolistes. Plus tard, avec Pirandello ou avec Gide, avec Proust, Huxley, Musil, on assistera à une évolution de la psychologie romanesque, tandis qu'en Angleterre, le groupe de Bloomsbury s'attache à des techniques nouvelles (Joyce, Virginia Woolf).

Ce que l'on appelle en France et en 1961 „le groupe du nouveau roman” doit presque tout à ces tentatives. Il peut être intéressant d'autre part d'étudier cette „crise” de l'intention romanesque et de la technique romanesque, quelque signification qu'on lui donne dans une perspective plus vaste. Je ne fais ici que la décrire objectivement, comme un effort entrepris, à partir de 1890, pour créer une nouvelle optique romanesque, dont l'inspiration ne manque pas d'intérêt, mais dont le défaut a été de négliger le réalisme.

Le roman de 1900 était l'aboutissement d'une certaine aventure de l'humanité, commencée vers 1492. On y chercha à la fois une idée générale de la nature humaine et une étude de ses variations sous différents climats physiques ou sociaux. Ces études analytiques et pittoresques obéissent à la plus grande vraisemblance: à la vision commune, à la vision de l'honnête homme. Peu importe que dans le roman traditionnel les personnages ou les événements puissent être excentriques, mystérieux, incongrus: auteur et lecteur restent devant eux des esprits sensés, moyens, pondérés.

Expérience immédiatement communicable, à travers le bon sens de l'auteur et du lecteur, expérience sans mystère, rendue attrayante par l'art du récit, tel a été le roman traditionnel. Il règne dans un monde à l'échelle de l'observation commune, comme règne en même temps une physique à l'échelle des cinq

sens de l'homme. La „réalité” se limite à ce qui est immédiatement observable, visible à l'oeil nu, sans recherches, sans instruments. Il existe une réalité, la même pour tous, et le roman rend compte de cette réalité.

En analysant la psychologie d'une femme de notaire avec Boylesve (*Le Médecin des Dames de Néans*), les problèmes de „l'accession sociale” chez Bourget (*Le Disciple*) ou la vie d'un artisan avec Charles-Louis Philippe (*Le Père Perdrix*), le romancier croit, de bonne foi, „peindre la réalité”. Seulement sa vision n'est pas celle d'un homme qui vit, tout simplement: elle reste celle d'un amateur de problèmes, d'un observateur, d'un professeur. Et tout ce qu'il narre est faussé: ce n'est pas la réalité, mais une étude, un peu pédante, et bien menée d'ailleurs, de la réalité.

Car la réalité vécue n'offre pas que des moments significatifs. Elle en offre même très peu, et il nous arrive de ne les reconnaître que lorsqu'ils sont passés. Plus qu'une série d'épisodes qui se lieront pour former un drame psychologique ou social, conduit et interprété par l'auteur, elle est constituée par une suite d'événements incongrus. Aldous Huxley évoque par exemple le cas de l'homme amoureux, attendant dans un salon la femme qu'il aime, et qui est saisi brusquement par une envie basse qui lui tord le ventre... L'exemple est volontairement comique, atroce et de mauvais goût. Mais il a l'avantage de poser nettement la question. Et, plus simplement, Huxley peut dénoncer „le manque profond de véracité qui existe dans la littérature d'imagination [...] Dans la vie, un porte-cigarettes vide peut causer plus de tourments que l'absence d'un amant; dans les livres jamais”¹.

Au roman traditionnel, artificiellement „mis en scène” par un romancier omniscient, bienséant, prêt à parader devant son lecteur, à ce récit magistral va s'opposer, sans prédominer pourtant, un autre roman, dont l'optique est différente: le roman qui n'est pas une leçon complète, mais une énigme; celui que l'on n'attendait pas, qui ne constitue plus la suite normale du bon livre bien fait, riche d'observation aiguë et d'assurance. Il y a eu une coupure dans l'histoire du roman, mais fort heureusement tout le monde s'entend pour qu'elle soit invisible: c'est à cette coupure que nous nous arrêtons, pour être clair.

Un roman de Flaubert ou de Zola était conté. La Condition humaine est vécue: nous ne savons rien de plus ce que voient, sentent et pensent les héros de Malraux, et l'auteur ne prend pas la parole pour les commenter. Un livre de Paul Bourget formait une intrigue significative, qui possédait son unité; dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide nous ne savons pas où nous mènera le déroulement des événements, et l'auteur précise qu'il ne le savait pas non plus lorsqu'il écrivait... Les événements se succédaient selon l'ordre d'une exposition claire dans *Bel-Ami* de Maupassant; dans *L'Ulysse* de James Joyce ou dans *Le Planétarium*

¹ A. Huxley, *La Paix des profondeurs*, t. II, p. 90 (Plon).

de Nathalie Sarraute, ils surgissent dans le désordre, la confusion et la complexité qui constituent la conscience du héros.

Au XX^e siècle le roman exige donc d'exprimer une expérience qui ne sera pas racontée, qui ne passera pas par le laminoir du récit. Car, dans le „récit”, tout est expliqué d'avance: il présuppose un „conteur” qui connaît la fin de l'histoire, qui a son avis sur elle, qui la narre en fonction même de tout ce qu'il sait. Balzac, par exemple, étudie les scrupules de Rastignac en sachant — et en nous laissant deviner — que Rastignac finira dans la peau d'un cynique... Ainsi le conteur fausse l'expérience parce qu'il sait déjà à quoi elle aboutira. Il arrange et explique les événements en fonction d'un résultat déjà connu, qu'ils produiront. Il nous invite à nous identifier avec un Rastignac plein de scrupules moraux; mais il décrit ces scrupules pour montrer qu'ils disparaîtront. Or, lorsque Rastignac les éprouvait, il ignorait qu'il allait perdre ses scrupules: la peinture de Rastignac est déformée. On ne veut plus alors que le roman soit faussé par le souci de raconter et de construire une „histoire”, plus ou moins sur les modèles du drame: „Dans vos romans [...], le hasard n'intervient pas, ne joue aucun rôle; ou alors, s'il intervient tant soit peu, c'est pour aussitôt se travestir en Destin ou en Providence. Avec vous les écrivains, la vérité finit toujours par être sacrifiée sur l'autel des Règles dramatiques”². Et il est bien vrai que le bon roman bien fait avait emprunté à la défunte Tragédie ses artifices: une histoire admirablement construite, des personnages cohérents, et, surtout, faits pour convenir à cette intrigue. Bref, une machine romanesque, plus qu'une évocation de la réalité: la vie reconstituée et réarrangée dix ans plus tard, ce que, dans un autre domaine, on appelle précisément une biographie „romancée”, c'est-à-dire falsifiée pour répondre à certaines routines de l'imagination et de la sensibilité.

On voit quelle est l'intention des nouvelles créations romanesques: saisir le fait humain hors de l'artifice du récit. N'étant plus interprété d'avance, le fait humain garde alors tout son mystère, comme il le fait dans la forme populaire du roman nouveau, le roman policier.

Par cette fluidité psychologique, qui s'inspire de l'ambiguïté des sentiments réellement vécus, et s'oppose aux précisions de la traditionnelle „analyse psychologique” de personnages „bien construits”, le roman échappe à la convention tragique et romanesque.

Il ne présente plus l'être humain comme un sujet d'étude, dont il faudra en fin de compte trouver une explication convaincante, mais comme un réseau d'indéterminations, sur lequel, d'ailleurs, l'art peut largement jouer: „Les personnages, tels que les concevait le vieux roman [et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur], ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois, de la révéler, ils l'escamotent”³. C'est bien pourquoi

² F. Dürrenmatt, *La Promesse*, 1960 p. 21 (Albin Michel).

³ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, 1956 p. 71 (Gallimard).

le roman nouveau, dans la psychologie veut voir un mystère plutôt qu'une dissertation. Le romancier cesse de se poser en analyste rationnel de la psyché; plus qu'un ordre artificiel qu'il y pourrait surimposer, il y cherche la richesse du désordre, du secret, de l'angoisse, du pathétique, „descendant plus profondément dans la dispersion du monde intérieur” — comme dit Maurice Blanchot en commentant *Le Loup des steppes* de Hermann Hesse. A une étude un peu scolaire de l'homme succède „la tentative désespérée pour ressaisir le monde à partir du chaos”⁴. Par là cesse l'artifice qui soumettait les personnages à l'intrigue, et ces derniers retrouvent ainsi leur sauvage autonomie et leur fascination artistique: „L'intrigue, au lieu de trouver devant elle des êtres humains plus ou moins soumis à ses exigences, comme dans le drame, se trouve en face d'êtres énormes, indécis, difficiles à manier, invisibles aux trois-quarts comme des icebergs”⁵. C'est ainsi que chez Proust, si les êtres humains restent sujets d'analyse, cette analyse ne peut être une vérité objective et exhaustive, mais seulement une tentative désespérée, infinie, jamais terminée, pour s'enfoncer, jusqu'à la fin des temps, dans cette réalité impénétrable et indépassable qu'est la réalité humaine. L'analyse proustienne n'est pas un tableau, qui se fixe en des lignes définitives, mais un vertige, et l'art de Proust consiste à laisser sentir que l'on n'en finirait jamais d'essayer de connaître un homme. Sa prétendue analyse a l'attrance du *maelström*: „La plupart des personnages demeurent énigmatiques quant à leur essence [...]. Nous ne progressons pas dans la compréhension d'Albertine ou de M. de Charlus à mesure que se déroule le récit; au contraire, on dirait que leur personnalité se fait plus déconcertante: le kaléidoscope tourne, et de nouvelles apparences viennent s'ajouter à celles que nous connaissions déjà, inconciliables la plupart du temps avec elles...”⁶ La psychologie classique est transformée en énigme vertigineuse, l'univers romanesque en un monde relativiste et discontinu.

Nerval, Dostoïevski, et, dans leurs éclairs de génie, les „naturalistes”, avaient pressenti ce nouveau roman. Il ne devait se faire connaître en France qu'au cours du XX^e siècle. Il refuse le privilège du roman traditionnel, où le romancier connaît tout ce qu'il a à dire, il se définit au contraire par le fait que le conteur ne comprend pas entièrement, et ne domine pas entièrement, ce qu'il raconte.

C'est adopter le „point de vue de l'homme”, et renoncer au point de vue du créateur: au lieu d'éclairer de haut et de loin la conscience du lecteur, en l'éclairissant, en écartant les rideaux et en jouant à son égard le rôle de magicien et de metteur en scène, s'identifier avec elle, et errer avec elle dans la grisaille de l'existence.

⁴ M. Blanchot, *Le Livre à venir* 1959, p. 211 (Gallimard).

⁵ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1927, p. 115 (Arnolet).

⁶ C.-E. Magny, *Histoire du roman français*, 1950, p. 186 (Éd. du Seuil).

Le lecteur ne peut plus alors éprouver le même plaisir que devant le roman traditionnel. Celui-ci lui fournissait une réalité déjà mise en ordre, déroulée sur un seul plan logique, expliquée et éclairée par le romancier; la jouissance du lecteur consistait à profiter de l'intelligence du romancier pour voir clairement ce que la vie n'offre qu'obscurément. Le roman hétérodoxe offrira au contraire la complexité du réel, ou même une image symbolique (et encore plus complexe) de ce réel. Interpréter cette réalité, la transformer en une histoire suivie, facilement accessible, un peu conventionnelle, ce serait, selon la nouvelle tendance du roman, la fausser. Le lecteur ne peut donc plus jouir d'un bon récit bien fait, il est invité au contraire à chercher, dans le puzzle qui lui est offert, divers rapports plus ou moins vraisemblables ou logiques; exactement comme, dans la vie elle-même, il doit faire ce même effort. Le voici appelé à participer à l'oeuvre, et un critique espagnol appelle notre époque l'heure du lecteur: „L'effacement progressif de l'auteur en tant que tel fait apparaître le lecteur en tant que créateur de l'oeuvre [...]. Le lecteur s'est converti en protagoniste actif de la création littéraire. Et notre ère, en l'ère du lecteur”⁷.

Le romancier a cessé d'être l'Asmodée qui soulève les toits des maisons. Peut-il faire alors de la peinture sociale? Il ne connaît plus d'avance les mécanismes de la société... De l'analyse psychologique? Il n'est plus à même d'expliquer, comme un bon professeur, ce qui se passe dans l'âme d'autrui, il doit se contenter de noter les gestes et les actes de ces inconnus qui s'appellent autrui. Nous assistons avec lui aux phénomènes de l'existence humaine, il nous apprend à y assister avec attention, il n'enseigne en rien à les commenter ou à les comprendre...

Mais parce qu'il n'a pas choisi de développer telle ou telle thèse psychologique ou sociale, il évoque en revanche la totalité, la complexité et la confusion de la réalité; dans cette réalité, il enseigne à découvrir des épaisseurs différentes.

Au lieu d'établir la logique humaine sur un seul plan (psychologique, social, politique, etc.), le roman nouveau, renonçant à cette logique, étudie la diversité des plans selon lesquels on peut faire une coupe de l'homme primitif et simpliste. Le roman traditionnel suivait l'homme à l'oeil nu, et bâtissait, à partir de ces observations, un monde logique; le roman hétérodoxe estime grossière cette forme de vision, tant du point de vue scientifique que du point de vue artistique. Il fait passer l'homme, et l'existence humaine, sous divers grossissements microscopiques, 1/100, 1/1000, 1/1000000^{ème}. La cohérence et la logique disparaissent, comme chaque fois qu'on change d'échelle (les physiciens ne le savent que trop). Et ce roman „relativiste” (Kafka, Joyce, Robbe-Grillet) nous étonne et nous déroute, depuis une cinquantaine d'années, nous qui étions habitués au bon roman bien fait et bien construit, „à l'échelle humaine”. Mais enfin, s'il est apparu, sans être rejeté unanimement parmi les idées folles, il devait y avoir de bonnes raisons pour cela...

⁷ J. M. Castellet, *La Hora del lector*, Barcelone 1957, p. 62 (Seix y Barral).

Seule une civilisation qui doute d'elle-même, et trouve sa force dans son doute (ce doute qui lui a fait découvrir la gravitation, l'électricité et l'atome), pouvait imaginer cette évocation de la vie humaine où la vie humaine est donnée comme un fait illogique.

Ce n'est pas un effort d'unification et de logique qui a permis au monde civilisé de rester au XX^e siècle aussi éminent qu'il l'était au siècle précédent. C'est au contraire un plus grand effort, d'antilogique (géométries non-euclidiennes, relativité) et de dispersion (spécialisations, abandon d'une unité de vues dans la science), qui lui a conservé l'hégémonie intellectuelle... Dans le domaine des sciences ou de la philosophie (passage des „grands systèmes” à la phénoménologie), l'Occident a accompli le tour de force de se survivre en se convertissant, du „bon sens” et de la „raison universelle” à l'exploration des mondes inhumains, qu'il s'agisse de l'atome dans les sciences, ou de l'inconscient, du „vécu”, de l'im-médiat, de l'inconnu, dans la poésie ou dans le roman.

L'opposition entre le roman traditionnel et le roman nouveau ne peut se ramener à la simple opposition entre deux générations, ni à une opposition entre traditionalistes et snobs. Pères et fils ont confronté avec aigreur Anatole France et André Gide, Georges Duhamel et André Malraux, Roger Peyrefitte et Michel Butor... L'honnête homme et le snob ont mis en balance Marcel Prévost et Marcel Proust, Mazo de la Roche et James Joyce, Philippe Hériat et Nathalie Sarraute.

Il y a donc au moins trois générations qu'à un roman qui exploite — et continue magistralement — l'art séculaire du roman, s'oppose un genre littéraire dont les intentions sont différentes.

La confrontation n'a jamais pris figure de révolution littéraire. L'art traditionnel du récit continue à être apprécié. L'inspiration hétérodoxe scandalise d'abord, intéresse cependant le public, puis se trouve finalement acceptée par la masse des lecteurs cultivés. Proust ne scandalise plus personne, Joyce trouve des lecteurs passionnés, et aussi bien des indifférents.

C'est que les deux tendances coexistent dans l'homme du XX^e siècle. Il n'a pas renoncé à se tenir pour l'héritier d'une civilisation rationnelle et homogène, qui va du XIX^e siècle, de Scarron à Bourget en passant par Balzac; c'est en elle qu'il trouve encore sa formation „classique” (inutile de dire que les sections „modernes” d'enseignement sont encore plus „classiques” à ce point de vue), ses habitudes, ses formes de pensées. Il est donc impensable que le roman traditionnel, dominé par la logique, répondant au besoin de „comprendre”, d'analyser, de résumer ce que l'on a compris, soit entièrement supplanté par une nouvelle technique.

Cependant, l'homme contemporain sent — confusément ou avec précision que, dans tous les domaines — cosmologique, physique, social, et aussi bien l'infini domaine de l'expérience vécue ou rêvée — la réalité est infiniment plus complexe que ne le croyait notre civilisation humaniste. Il trouve alors une ré-

ponse à son inquiétude dans les tentatives romanesques qui présentent la réalité, la vie ou le rêve, non plus comme une collection de faits que l'on peut répertorier et analyser, mais comme un ensemble d'expériences symboliques qui sont à examiner, à „creuser”, à contempler, sans que leur intelligibilité puisse être totale, sans qu'elles parviennent à constituer un récit complet, équilibré, qui rassure, explique tout, et se suffise à lui-même.

LE ROMAN IRONIQUE

Pour la première fois depuis ses origines, le roman va se créer par réaction contre ses propres procédés et ses habitudes. Historiquement, cette réaction apparaît à partir de 1880, et elle se présente à l'origine comme une conséquence, mal étudiée jusqu'ici, de la révolte symboliste.

L'époque symboliste se désintéresse du „roman”. On n'y croit plus aux récits bien faits. Ils sont pédants; et, de l'essentiel, ils ne disent rien. On croit davantage à la poésie, parce que, même évanescence — et à vrai dire cette époque ne donna aucun chef-d'oeuvre poétique — la poésie joue entre plusieurs épaisseurs de la réalité, suggère toujours ce que l'on ne dit pas, et ne prétend pas „expliquer”, comme le roman, tout ce qui se passe...

Il était si lourd le roman, avec ses descriptions, ses analyses, ses adjectifs. Ni Moréas, ni Mallarmé, ni Laforgue ne peuvent se plier à son style „informatif” et pédant — et de là vient, dès 1894, la répulsion de Valéry en 1925 pour la fameuse phrase „La marquise sortit à cinq heures”. Le besoin d'éviter le style-cliché, fût-ce au moyen d'une phrase gamine, marque les proses de ce temps. On le trouve déjà dans la phrase canaille des proses de Verlaine, puis dans la syntaxe de Mallarmé. Il est devenu impossible, à l'époque de *Pelléas*, de s'exprimer comme un professeur de sociologie... Et Giraudoux, le véritable romancier symboliste, était né de cette époque.

Il y a certes Bourget et Abel Hermant, infiniment plus lus que Gide, d'ailleurs. Mais il y a aussi ces autres, qui sont Mallarmé, Valéry, Claudel, inconnus hors de leurs chapelles, qui n'écriront jamais un roman, mais dont l'influence plus tard s'exercera au détriment du laborieux roman, narratif.

On abandonne alors les servitudes du récit, pour conserver intacts le mystère et le pathétique de l'existence. Avec F. Jammes, Marcel Schwob, Jarry, le poème en prose s'insinue dans le roman; Proust songe à écrire des chroniques qui ne sont pas des récits bien menés: *Jean Santeuil*. D'ailleurs, *Marius l'épicurien* de Walter Pater, manifestait devant l'histoire bien contée la même nonchalance, et aussi bien le *Dorian Gray* de Wilde. Henry James enseignait à s'attarder sur les nuances plutôt qu'à suivre le fil précis du récit... Et point n'était besoin de l'influence symboliste, ni d'un esthétisme oxfordien, pour demander au roman d'exprimer l'émotion ou l'angoisse sans les transformer en affabulation trop précise: *Un Homme libre*, en 1889, ne doit rien à l'art traditionnel de conter, d'accorder, dans la vie émotive,

intellectuelle et pathétique qui constitue la matière romanesque, plus d'attention à la nuance qu'à l'essentiel? C'est donc dans la fin du XIX^e siècle qu'il faut chercher l'origine de tout ce qui va bouleverser la „technique” et le „point de vue” du roman. La plupart des „révolutions” romanesques du XX^e siècle sont l'amplification systématique — favorisée par l'accueil des snobs d'abord, puis du grand public — de certaines intentions et de certains besoins qu'il faut dater de la période 1870—1900.

N'est-ce point alors que, parallèlement au „naturalisme” dont les intentions étaient évidentes, naît, sous le nom d'esthétisme ou même de décadentisme, le souci d'accorder, dans la vie émotive, intellectuelle et pathétique qui constitue la matière romanesque, plus d'attention à la nuance qu'à l'essentiel? Le mot „Art”, avec majuscule, entre 1870 et 1900, servira de caution et de drapeau à cet effort de vérité diffuse. Contre la Philosophie et la Sociologie, les études artistiques inspirent la nouvelle vie romanesque. Lorsque Walter Pater écrit *Marius l'épicurien*, en 1885, c'est après avoir étudié, dans ses essais, la Renaissance, la Grèce et le platonisme. Lorsque Barrès écrit *Un Homme libre*, c'est après avoir médité — à sa façon — nombre de tableaux de peinture. Proust ne commence *Jean Santeuil* qu'en élève de Ruskin.

Ne sourions donc point lorsque, entre Baudelaire et Jacques Rivière, nous rencontrons ce terme un peu ridicule — „l'Art”. Trop riche et trop chargé de sens, à cette époque cruciale, pour y avoir pris un sens défini. Mais sous son imprécision, il dit bien, sur les origines du roman moderne, ce qu'il voulait dire: la volonté lyrique et patiente de rendre émouvant le mystère du réel, sans jamais lui imposer les recettes et les conventions du récit.

Avec le symbolisme, le roman se libère des motivations, des descriptions, des études sociales et psychologiques. Les faits humains apparaissent sans être soigneusement expliqués à l'avance. Ils vibrent légèrement devant le lecteur, lui échappent et l'obsèdent... Chez Marcel Schwob, une jeune fille passe... Chez André Gide, la vie frémit, et se prête à l'ironie, sans être décrite par le menu.

Contemporain de *La Duchesse Bleue*, *Le Livre de Monelle* de Marcel Schwob, n'a plus d'intrigue. Pas de récit, pas de scènes dramatiques entre des personnages habilement calculés pour s'opposer et se faire souffrir. Marcel Schwob a rencontré un jour une petite fille, pure et prostituée, Monelle. Il n'explique pas d'où elle sort, d'où il vient: „Monelle me trouve dans la plaine où j'errais et me prit par la main: — N'aie point de surprise, dit-elle, c'est moi et ce n'est pas moi. Tu me retrouveras encore et tu me perdras...”⁸.

Quel début abrupt! La première phrase rappelle — en raccourci — plutôt les premiers vers de la *Divine comédie* que l'amorce d'un roman de Paul Bourget. Rien ne se passe dans le livre. Monelle parle. On évoque ensuite ses soeurs, les autres

⁸ M. Schwob, *Le Livre de Monelle*, 1923, p. 17 (Stock).

jeunes filles, la Voluptueuse, la Sauvage, la Déçue, La Perverse... Puis la vie de Monelle, résumée en deux pages, sans aucune précision, sans psychologie ni considérations sociales, sans mise en scène, et quelques-unes de ses paroles :

Et Monelle dit encore: Je te parlerai de la vie et de la mort.

Les moments sont semblables à des bâtons mi-partie blancs et noirs.

N'arrange point ta vie au moyen de dessins faits avec les moitiés blanches. Car tu trouveras ensuite les dessins faits avec les moitiés noires;

[...] Ne dis pas: je vis maintenant, je mourrai demain. Ne divise pas la réalité entre la vie et la mort. Dis: maintenant je vis et je meurs.

Épuise à chaque moment la totalité positive et négative des choses ⁹.

Ce n'est pas un „roman”. Il ne se passe rien, et rien n'est „raconté”. Ni même „observé”. Marcel Schwob ne songe pas à inventer une histoire, à „mettre en scène” Monelle. Il l'évoque sans la caractériser, par une anecdote, comme Maurice Barrès évoque Petite-Secousse, dans *Le Jardin de Bérénice*, exactement dans la même tonalité. Pas plus que dans *Le Livre de Monelle*, il n'y a d'aventure: dans Arles, le narrateur retrouve, devenue presque une jeune femme, la petite fille ardente et mystérieuse qu'il avait rencontrée à Paris à la sortie du music-hall de l'Eden. Un décor fiévreux et suranné, Aigues-Mortes; un contexte légèrement burlesque, une campagne électorale; et la petite fille facile et innocente: „âme triste et déshéritée de Bérénice, je vous aime...”¹⁰. Comme Monelle, Bérénice, dite Petite-Secousse, est une occasion de méditer:

Tu as des devoirs, Bérénice. Il ne suffit pas que tu sois une petite bête à la peau tiède, aux gestes fins, et une enfant qui se confesse avec naïveté: tu dois être mélancolique [...]. Le pli de ta bouche, la nuance de tes yeux, ton silence me remplissent de tristesse et d'amour; c'est dans nos tristesses que nous désirons le plus posséder la vérité, pour qu'elle nous soit un refuge ¹¹.

Évocation plus que récit. Ce n'est ni le roman intime, ni le roman narratif, mais, sur un épisode imprécis et merveilleux de la vie, sur un être à demi imaginaire, un chant. Chant de l'esprit et du cœur, bien cérébral certes, et assez esthétisant, mais qui, du roman traditionnel, refuse la précision et l'affectation d'objectivité.

Nous devons deviner les origines sociales de Monelle et de Petite-Secousse; même le cadre qui les entoure n'est traité que sur le mode poétique. Du récit auquel nous étions habitués, ces évocations-poèmes retiennent seulement le fait de mettre en jeu des personnages et des sentiments: elles négligent l'intrigue, le décor, la narration.

Ainsi se trouve-t-on, tout d'un coup, au moment même où Paul Bourget était au comble de son succès, tout à l'opposé de Paul Bourget, dans un art dont les intentions sont différentes.

⁹ Schwob, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ M. Barrès, *Le Jardin de Bérénice*, 1910, p. 126 (Emile-Paul).

¹¹ Barrès, *op. cit.*, p. 173.

Bourget était infiniment plus précis, et même plus séduisant, puisqu'il expliquait tout, ce qui est bien commode: „Il est facile de dire la vérité quand on la connaît et qu'on a tout le temps pour l'énoncer. Ce sont les deux commodités que se donne le romancier"¹². Mais l'art symboliste n'est pas moins véridique que l'art précis.

Les êtres que nous rencontrons, les voyons-nous dans notre expérience comme Bourget voit M^{me} de Bonnavet, ou comme Marcel Schwob voit Monelle? L'impression qu'ils nous laissent, cette impression profonde parfois, c'est plutôt celle que nous retirons de la Monelle de Schwob ou de la Bérénice de Barrès, vagues fantômes dont il reste seulement — mais avec précision — quelques phrases, quelques gestes, quelques inflexions de voix...

„L'ironie" qui s'introduit ainsi dans le roman, c'est le besoin d'y laisser subsister un mystère et comme un flottement, d'éviter qu'il soit exhaustif, brutal, magistral, qu'il explique tout. Il ne faut pas que l'histoire et les êtres évoqués livrent tout leur secret, et Thomas Mann définissait admirablement cette ironie en 1922, la trouvant „en musique dans le douloureux plaisir de la note qui se dérobe, dans la mélancolique taquinerie de l'accord qui ne veut pas venir, dans le frémissement intérieur de notre âme qui pressent la résolution de l'accord, la consonance et l'harmonie, mais qui se les refuse un peu, les retarde, les réserve et savoure encore un instant la volupté de son attente avant de se les accorder"¹³. En transposant dans le domaine littéraire, on ne saurait mieux définir cet art du roman post-symboliste qui est la première manifestation historique du roman hétérodoxe.

Par leur attitude dédaigneuse à l'égard du récit habilement forgé, les post-symbolistes invitaient le roman à plus de souplesse et à plus de vérité. A vrai dire, leurs évocations restaient timides et évanescentes. La Monelle de Schwob, la Clara d'Ellebeuse de Francis Jammes, la Laure d'Emile Clermont, l'Aziyadé de Loti sont, il faut l'avouer, des figures un peu pâles... Ces gens-là se complurent à jouer du flou. Mais ils faisaient comprendre en même temps que la précision brutale, savante, psychologique et sociale, était, elle aussi, un artifice.

Nul ne le sentit mieux qu'André Gide. Dans *Le voyage d'Urien*, il s'était livré à une improvisation diaprée, imprécise, où les explorateurs de *L'Océan pathétique*, avec leurs noms maeterlinckiens, Morgain, Aguisel, Hélain, Paride, n'étaient que des ombres chinoises... Il y avait là-dedans de l'Edgar Poe, mais à la sauce Francis Jammes, comme il n'y aura chez Pierre Louÿs que l'impuissance d'un esthète.

Mais lorsque Gide publie *Paludes* en 1897, malgré la mévente de ce livre, un événement littéraire s'accomplit pour la première fois, un écrivain met en scène l'écrivain qui „écrit le roman". Et avec quelle ironie! *Paludes* est le récit où il ne se

¹² J. Pouillon dans „Les Temps Modernes", avril 1957.

¹³ T. Mann, *Goethe et Tolstoï*, 1947, p. 146 (Ed. V. Attinger).

passé rien, et même deux fois rien: au milieu de quelques littérateurs évanescents, un littérateur modeste et narquois écrit sans illusions l'histoire de Tityre, l'homme qui ne fait rien... Un des livres les plus charmants de notre littérature, car malgré l'affectation de nonchalance, il compose une oeuvre d'art avec l'insignifiant, avec la matière même de la vie, infiniment savoureuse et monotone:

La nuit était close. Je rangeai mes papiers. Je ne dinai point; je sortis; vers huit heures j'entrai chez Angèle.

Angèle était à table encore, achevant de manger quelques fruits; je m'assis auprès d'elle et commençai de lui peler une orange. On apporta des confitures et, lorsque nous fûmes de nouveau seuls:

— Qu'avez-vous fait aujourd'hui? — dit Angèle, en me préparant une tartine.

Je ne me souvenais d'aucun acte et je répondis: — rien.

Inconsidérément, puis aussitôt, craignant des digressions psychologiques, je songeai à la visite et m'écriai:

— Mon grand ami Hubert est venu me voir à six heures.

— Il sort d'ici — reprit Angèle; puis se resouvenant à son propos d'anciennes querelles

— Lui du moins fait quelque chose — dit-elle — il s'occupe.

J'avais dit que je n'avais rien fait; je m'irritai: — Quoi? Qu'est-ce qu'il fait? — demandai je...

Elle partit:

— Des masses de choses... D'abord lui monte à cheval... et puis vous savez bien: il est membre de quatre compagnies industrielles; il dirige avec son beau-frère une autre compagnie d'assurance contre la grêle: je viens de souscrire. Il suit des cours de biologie populaire et fait des lectures publiques tous les mardis soir. Il sait assez de médecine pour se rendre utile dans les accidents. [...] Et vous! vous, qu'est-ce que vous faites?

— Moi! — répondis-je un peu gêné — j'écris *Paludes*.

— *Paludes?* qu'est-ce que c'est? — dit-elle.

Nous avions fini de manger; j'attendis d'être dans le salon pour reprendre. Quand nous fûmes tous deux assis au coin du feu:

— *Paludes* — commençai-je — c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais.

— Ah! — fit-elle.

— Il s'appelle Tityre.

— Un vilain nom.

— Du tout — repartis-je — c'est dans Virgile. Et puis je ne sais pas inventer.

— Pourquoi célibataire?

— Oh! ... pour plus de simplicité.

— C'est tout?

— Non; je raconte ce qu'il fait.

— Et qu'est-ce qu'il fait?

— Il regarde les marécages...

— Pourquoi écrivez-vous? — reprit-elle après un silence¹⁴.

Rien ne permet de soupçonner que Miguel de Unamuno ait écrit *Niebla* (*Brouillard*) à l'imitation de *Paludes*, et pourtant l'intention est la même. Le jeu est le même aussi:

¹⁴ A. Gide, *Paludes* dans *Romans*, pp. 92-93 (Gallimard).

- Alors tu as entrepris un roman?
- Que voulais-tu que je fisse?
- Et quel est le sujet, si l'on peut savoir?
- Mon roman n'a pas de sujet. Pour mieux dire, ce sera ce qui viendra. Le sujet se fait tout seul.
- [...] Et il y a de la psychologie? Des descriptions?
- Il y a du dialogue. Surtout du dialogue. L'important est que les personnages parlent, qu'ils parlent beaucoup, même s'ils ne disent rien.
- [...] Ça finira par ne plus être un roman, ni une nouvelle.
- Eh bien non! Ce sera... une «nivole».
- Qu'est-ce qu'une «nivole»?
- J'ai entendu raconter par Manuel Machado, le poète, le frère d'Antonio, qu'il porta une fois un sonnet à Edouard Benot. Un sonnet en alexandrins, ou je ne sais quelle autre forme hétérodoxe¹⁵. Don Edouard lui dit: „Mais ce n'est pas un sonnet!” „Non Monsieur, lui répondit Edouard, c'est une sonnette”. Eh bien mon roman, ou ma nouvelle, ne sera pas une nouvelle. Ce sera... comment disais-je?... une «navelle», une «nébule», non, une «nivelle», voilà! Comme cela, personne ne dira qu'elle n'a rien à voir avec les règles du genre¹⁶.

Il s'agit en effet de briser les règles du genre. De faire un roman qui ne soit pas un roman, où il n'y ait pas obligatoirement „de la psychologie et des descriptions”. Comme le Tityre de Gide, où le romancier gidien qui écrit la vie de Tityre, l'Augusto Pérez d'Unamuno est l'expression de cette indolence vitale de l'humanité, qui constitue la vraie vie, et devant qui le „drame”, tel qu'on le raconte dans les „romans” n'est qu'invention artificieuse: „Le quotidien! le pain de chaque jour, donne-nous le aujourd'hui, Seigneur, donne-moi les mille menus détails de chaque jour. Nous, les hommes, nous ne succombons pas devant les grandes douleurs ni les grandes joies, car ces peines et ces joies se présentent enveloppées dans un brouillard de petits incidents. Et la vie, c'est cela, ce brouillard. La vie est une nébuleuse”¹⁷. Gide aussi disait: „[Tityre est] l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde [...] — mieux, de l'homme normal, celui sur qui commence chacun; — l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle, qui vit en chacun...”¹⁸ N'est-ce pas là, à peine indiquée, la matière indécise, décevante, dont Robert Musil tirera *L'Homme sans qualités*?

A l'origine de cette nouvelle lignée de romans, des nonchalances trop visibles font, des récits de Gide ou d'Unamuno, des parodies; de ceux de Barrès ou de Schwob, des évocations poétiques, vivantes, mais évanescences aussi. Cependant, la liberté est prise, et conquise, de chercher l'émotion sans fabriquer un drame.

Supervielle, Toulet, Larbaud, peuvent conter, papillonner, intriguer et émouvoir, au mépris de cet appareil sociologique que jusque-là exigeait la vraisemblance romanesque. Parce qu'elle est libérée du roman-tragédie et du roman-document,

¹⁵ Les sonnets espagnols ne sont jamais des alexandrins.

¹⁶ M. de Unamuno, *Niebla*, pp. 93-94 (Espasa-Calpe).

¹⁷ Unamuno, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸ A. Gide, *Paludes* dans *Romans*, p. 116.

l'ironie peut maintenant, sous ses formes les plus ténues rattraper la joliesse, l'émotion, la ferveur. Un exemple suffit pour convaincre: *Fermina Marquez* (1926), cette histoire de collège, où Valéry Larbaud transpose dans l'âme enfantine la vocation de Julien Sorel et l'acharnée piété de M^{me} de Chasteller, dans une atmosphère fraîche et contenue, papillotante de cosmopolitisme et d'esthétisme pourtant. Dans un pensionnat „chic”, une jeune sud-Américaine, protégée et défendue, éprise elle-même d'un petit bout de sainteté, et deux enfants, l'un déjà calculateur habile, conquérant, l'autre perdu d'humilité et de simplicité: un drame de l'arrière-enfance. Ce n'est qu'un conte sur les adolescents, et c'est pourtant aussi une oeuvre parfaite, fermée sur elle-même: „Il n'y a, partout, que des objets d'étonnement et une suite ininterrompue de miracles”¹⁹. Miracles, le mot est joli. Car précisément la puissance conquérante du roman au XIX^e siècle avait eu pour effet d'exclure le miracle, la merveille et l'enchantement. Il a fallu l'ironie, la mise en question de cette machine sociologique et dramatique qu'était devenu le roman, pour que refleurisse le conte où la sensibilité légère et fervente garde ses droits. Conte menu et charmeur, fleurette tardive du symbolisme, qui, s'épanouira dans la belle saison de 1920 à 1930.

Voici donc qu'au lieu d'une „histoire” — tragédie ou anecdote — le récit (qui parfois n'est plus même un récit) cesse de s'intéresser aux faits divers bien mis en valeur, pour donner la sensation intime, plus chaude, plus brumeuse, de la vie incongrue, savoureuse et non méditée. De 1890 à 1930, le roman „ironique” ou „poétique” va constituer un genre hétérodoxe, né de cette révolution symboliste, dont on ne saisit pas l'ampleur si on la réduit aux poètes mineurs qui prirent ce nom en France.

Entre le conte, l'essai et le poème, ce genre s'affirme à partir de 1890. Gide écrit *Le Voyage d'Urien* en 1893 et publie *Pahudes* en 1895. *Le Livre de Monelle* est de 1896, la *Clara d'Ellebeuse* de Francis Jammes paraissait en 1899. D'ailleurs, dès 1891, Barrès avait publié *Le Jardin de Bérénice*. *Un Homme libre*, bien que fait d'intentions assez différentes, était de 1889. Fort évidente est l'influence du poème en prose, qui autorise l'écrivain à abandonner la tradition narrative et descriptive pour exprimer seulement une série d'émotions, de notations, d'événements fascinants et parfois illogiques. D'ailleurs, la forme même trahit cette origine: il reste du vers libre et du verset dans la typographie du *Livre de Monelle*, comme, plus tard, dans le *Potomak* de Cocteau.

Evoquer au lieu de conter, aimer dans les faits l'émotion qu'ils portent en eux plus que la logique de leur enchaînement, ce sera le fait des conteurs post-symbolistes: Rainer Maria Rilke dans les *Cahiers de Malte*, *Laurids Brigge* en 1910, ou Valéry Larbaud dans *Fermina Marquez* en 1926. Ce roman transformé en poème-évocation coïncide dans sa première période avec le théâtre symboliste de Mæ-

¹⁹ V. Larbaud, *Fermina Marquez*, 1926 p. 44 (Gallimard).

terlinck (*Pelléas et Mélisande*, 1892) et dans la seconde avec celui de Hugo von Hofmannsthal (*Le Cavalier à la rose*, 1911). En 1922, *La Femme sans ombre* de Hofmannsthal reste un récit symboliste, féerique et hermétique. Les *Sonates* de Ramon del Valle Inclan (1902—1905) sont poèmes autant que récits.

Que l'intention ironique prédomine, et l'on a la „sotie” gidienne, *Les Caves du Vatican*. L'intention proprement „poétique” reste attachée au merveilleux chez Rilke ou Hofmannsthal, se transforme en simple „fantaisie” chez Supervielle et P. J. Toulet, ou se développe à partir de 1909 chez Jean Giraudoux dans un commentaire féerique, apparemment précieux, des charmes qui lient les êtres et les choses, les événements et les sentiments.

Charmer ou étonner, au lieu de décrire, d'expliquer, informer et renseigner, telles sont les intentions du „roman” hétérodoxe. Ce qu'il refuse, c'est tout l'héritage du XIX^e siècle, la lente et lourde patience documentaire de l'observation sociale, l'application psychologique, le récit mené selon les règles, la description sage et scolaire, le pittoresque laborieux: „Alors m'envahit la plus violente réaction contre le pittoresque”²⁰ — écrit Cocteau en 1916 pour expliquer *Le Potomak*.

En s'éloignant de toute la tradition romanesque, le roman ironique ne refuse cependant point toujours la psychologie. Dans toute une lignée, fort visible dans le premier quart de siècle, il s'applique à réviser l'interrogation psychologique, substituant le discontinu à l'analyse logique, l'étude de l'illogisme à la peinture des passions, l'incongruité à la cohérence, l'émotion vécue à son commentaire. Après *Paludes* (1896) viennent *Feu Mathias Pascal* (1904) de Pirandello et *Niebla* (1914) d'Unamuno. *Du Côté de chez Swann* paraît en 1913, presque au moment où Joyce commence *Ulysse*, où Musil a l'idée de *Der Mann ohne Eigenschaften*. Valéry Larbaud découvre en 1921 le *Zénon* d'Italo Svevo. En 1925 Gide publie *Les Faux-Monnayeurs* et en 1926 Pirandello *Un, personne et cent mille*, tandis qu'en 1928 paraît le *Contrepoint* de Huxley. Rien n'est concerté pourtant dans cette lignée: si Huxley doit beaucoup à Proust, bien qu'il le raille, Pirandello, Unamuno, Svevo, Joyce ont agi spontanément, et Gide n'a été mû que par l'influence lointaine de Dostoïevski. Le roman qui met en question la continuité psychologique est né d'une série de réactions individuelles simultanées.

Plus visible est la filiation dans la lignée proprement „ironique” où le récit est divagation, récit du récit, roman du roman, comme dans *Paludes*. Là, de Gide à Apollinaire, d'Apollinaire à Cocteau et à André Breton, le roman-poème ironique du symbolisme au surréalisme hors de la vraisemblance et de la sagesse s'affirme pour trouver une surréalité dans le culte de l'incongru.

Fournir librement à l'esprit et à la sensibilité des énigmes ou des excitations, sans souci de conter ni de lier les faits, agir non en „romancier”, mais en pêcheur d'insolite, à l'instar du poète, tel est l'extrême où va, jusque vers 1930, une certaine

²⁰ J. Cocteau, *Le Potomak*, 1950, p. 12 (Stock).

forme nouvelle du roman. Elle ne présente plus une narration, mais des faits, des images, des évocations que commandent la seule fantaisie ou le souci de l'art — un art qui agit par ruptures, par contrastes ou par associations d'idées. Comme une étude cubiste mêle et fait se recouper les plans géométriques, *La Femme assise* (1917) d'Apollinaire entrecroise Montparnasse, les Mormons du Lac Salé, l'aventure d'une fille légère en Russie, et la mort d'un soldat qui dans ses derniers instants, entend neuf discours de grands capitaines, d'Hector à Godefroy de Bouillon... Comme Picasso fait une „étude” en bleu, Cocteau fait dans *Le Grand écart* (1923) une étude d'adolescence. C'est d'ailleurs au moment où, chez les peintres — amis d'Apollinaire et de Cocteau, la peinture cesse d'être anecdotique, que le roman ironique renonce également à l'anecdote et au drame pour être, lui aussi, une „étude” et une recherche.

L'inattendu, la trouvaille et l'incongru en sont les éléments.

Le Potomak de Cocteau a pour sujet les aventures oniriques de l'auteur: les créatures monstrueuses et cocasses qui s'imposent à lui lorsqu'il se met à dessiner. Et le centre est une suite de dessins... Le texte d'ailleurs est rompu par des artifices typographiques, comme dans *Alcools* d'Apollinaire.

On pourrait évoquer à ce sujet, deux siècles plus tôt, le *Tristram Shandy* de Sterne, où le roman aussi comporte des pages blanches, des chapitres d'une ligne, des graphiques, et tout un jeu de signes typographiques inhabituels. Ainsi le besoin de rompre par l'incongru la fausse logique du récit n'est pas un phénomène aberrant et propre à une époque. Mais c'est dans l'époque surréaliste qu'il se manifeste historiquement pour nous, aussi bien chez Cocteau, que chez Ramon Gomez de la Serna (*Gustave l'incongru*) ou chez André Breton.

La Nadja de Breton joue sur la même liberté que *Le Potomak*. Nadja est une femme douée de voyance surréelle, que l'auteur a rencontrée et dont, lorsqu'elle aura été enfermée dans un asile, il ne restera que des dessins, qui, là aussi, forment le noyau du livre. Le texte même est fait, dans *Le Potomak* comme dans *Nadja*, d'une série de fulgurations et de souvenirs. Pour Breton comme pour Cocteau, il ne s'agit plus de conter objectivement, d'offrir une vraisemblance, mais de livrer brutalement, avec l'intention affirmée de dérouter le lecteur, les intuitions, les révélations, les notations fascinantes que l'auteur a pu piéger dans son expérience.

Je n'ai dessein de relater — dit Breton — que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir en dehors de son plan organique, et dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand. Le lecteur ne suivra pas là une biographie facilement lisible, mais dans une expérience humaine, uniquement ce qui touche à l'insolite et au merveilleux, un monde presque défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes propres à chaque individu[...]. Il s'agit de faits dont la valeur intrinsèque est des moins contrôlables mais qui, par leur caractère absolument inattendu, violemment incident [...], présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal...²¹

²¹ A. Breton, *Nadja*, 1928, pp. 22—23 (Gallimard).

Le Potomak ou *Nadja*, comme *Anicet* ou le panorama d'Aragon, ne sont plus qu'un „paysage mental”²² délivré de toute convention du récit, où surgissent des „exemples de faits d'ordre inhabituel”²³. Le surréalisme donne sa force explosive et agressive au récit libre que le symbolisme laissait alangui. Comme *Le Jardin de Bérénice* et comme *Le Livre de Monelle*, *Nadja* est une „étude de femme” : la rencontre du narrateur et d'une inconnue exceptionnelle, presque mythique. Mais au culte complaisant de l'émotion s'est substitué l'art d'inquiéter, d'étonner, d'intriguer; si le style de Barrès veut charmer, celui de Breton est „décapant”. De même, *Le Potomak* rappelle, presque par parodie, et jusque dans le choix des noms, certaines afféteries ironiques de *Paludes* ou de *Prométhée mal enchaîné*: „Persicaire, vous avez oublié ce parc? Moi, j'ai de la peine à le rejoindre. Mais je suis certain de m'y être promené, un soir, avec vous. Il descendait jusqu'au bord de la mer. Nous entendîmes une petite plainte...”²⁴. Mais cette douceur grêle ne suffit pas à Cocteau, et c'est alors l'irruption de l'incongru: les Eugènes et les Mortimer, créatures de cauchemar ironique et cruel, issues de Jarry, poèmes sarcastiques insérés dans le texte, ou encore, et plus simplement, la plaisanterie agressive dans sa gaminerie: „Et puis, me demanderez-vous pourquoi Cambacérès portait un nom de rue?”²⁵ Les premiers romans de Queneau, *Le Chiendent*, *Loin de Rueil*, veulent être une parodie de roman. Le roman „ironique” arrivait à l'extrême de son intention: le roman s'était dissous et il ne restait plus que l'ironie.

Comme dans *Alice au pays des merveilles* disparaît progressivement le chat du Cheshire, jusqu'à ce qu'on ne voie plus que son sourire (et pourtant les chats ne sourient pas), dans la grande mise en question du récit qui avait commencé vers 1890, la matière romanesque banale avait été peu à peu évacuée, il ne demeurait plus dans le roman que l'état mental du romancier: épuré, imagination à l'état pur.

Dans cette lutte entre matière et création, entre reproduction et invention, qui caractérise tous les arts figuratifs et descriptifs (arts plastiques et littéraires), la matière s'était imposée tout au long du XIX^e siècle au détriment de l'imagination: Zola n'inventait pas le paupérisme et l'alcoolisme, il les décrivait. Au contraire, Cocteau ne décrit rien qu'il n'invente: ce qu'il n'invente pas n'existe point pour l'artiste, et n'appartient point à l'art.

L'incongruité de la création, chez Cocteau, chez Breton, chez Giraudoux, peut ne pas satisfaire les esprits positifs. C'est que là, comme aussi bien dans la peinture contemporaine depuis Degas, l'oeuvre n'est ni reproduction, ni stylisation, ni idéalisation d'une réalité dite objective, mais création autonome.

²² Breton, *op. cit.*, p. 205.

²³ Breton, *op. cit.*, p. 155.

²⁴ J. Cocteau, *Le Potomak*, p. 59.

²⁵ Cocteau, *op. cit.*, p. 245.

Pour la première fois, le roman cherche à devenir un art : une activité créatrice qui emprunte au réel des formes — ne serait-ce que des mots — mais qui s'en sert pour ses propres fins, et non pour rendre compte du réel. Une langue fourchue de serpent dans un monstre médiéval n'est pas figuration d'un serpent, mais un élément zoologique utilisé pour fournir une certaine impression. Alors que Balzac s'appliquait à fixer exactement ce qu'était une diligence en 1832, une cafetière peinte par Cézanne n'est pas destinée à nous renseigner sur la forme des cafetières à la fin du XIX^e siècle, elle est une surface bleue dont Cézanne a besoin dans son tableau. Les Buttes-Chaumont évoquées par Aragon dans *Le Paysan de Paris* ne constituent pas une documentation balzacienne, historique et géographique, sur un quartier parisien, mais un lieu féerique, plein de rencontres magiques, où Aragon a vécu en rêve, et pour lequel il s'est inspiré d'un parc du XX^e arrondissement — exactement comme Cocteau utilise dans *Orphée*, comme lieu irréel, telle rue parisienne, où les ruines de Saint-Cyr-l'École... De même le Bellac où vit la Suzanne de Giraudoux dans *Suzanne et le Pacifique*, composé de cent détails vrais, pittoresques, familiers, n'est pourtant pas un bourg réel, mais une patrie de l'âme...

Au monde objectif qu'il observe avec la plus grande minutie, dans ses complications, dans ses traits les plus précis, les plus inattendus aussi, Giraudoux substitue un univers imaginaire, comme platonicien. Tout dans ses „romans" appartient au monde commun, une poule, un chat, un lycéen, un financier, une orpheline; tout y est fait de remarques sur les arbres, les saisons, les moeurs et les manies des hommes; mais une fois réunies, ces notations pittoresques ne donnent pas ce monde pittoresque, banal et affairé, qui est celui de l'homme moyen, mais un univers fascinant et incongru qui n'existe que dans l'esprit du poète.

Artiste avant tout, Giraudoux n'accentue pas dans le monde les faits positifs qui concernent la vie courante et sont la matière du roman traditionnel. Ces précisions biographiques et sociales qui donnent à un être ou à une chose leur aspect „objectif", il les efface, il les gomme. Et au lieu des hommes et des choses apparaissent alors uniquement les rapports entre les hommes et les choses. Ce n'est pas une provinciale qu'il décrit dans *Suzanne et le Pacifique*, mais les rapports qui peuvent exister entre une jeune fille et la nature. Il ne faut pas voir dans *Juliette au pays des hommes* le portrait d'une jeune fille, mais la curiosité d'une fiancée qui, un mois avant son mariage, veut savoir ce que sont devenus les „possibles", les hommes qu'elle aurait pu épouser, et qu'elle a perdus de vue.

L'art est un parti-pris, et c'est bien pourquoi il ne peut, ni ne veut, reproduire le réel et faire concurrence à l'état civil. Le parti-pris de Giraudoux est de ne pas voir les hommes installés dans leur existence humaine, socialement et raisonnablement justifiée, mais de les étudier dans leur rapport avec le cosmos : comme s'ils étaient des étoiles, des arbres, ou des bateaux ivres, dans leurs rapports avec la lumière, le ciel, les saisons, les courants, les marées. Le roman abandonne ici

la sphère humaine, la vraisemblance humaine. Il expliquait l'homme par l'homme, Giraudoux explique l'homme par l'univers et l'univers par l'homme. Au lieu de suivre les liaisons psychologiques et sociales par où la tradition rend compte de la vie humaine, il note les coïncidences, comme le faisaient les astrologues: „Le 21 mars 1922, à minuit, exact comme le printemps, mais de meilleure humeur, je débarquai à Landshut”²⁶. Dans la même phrase, il mêle les notions scientifiques au pittoresque banal, évoque les liaisons, les rapports, les rencontres qui se produisent dans le monde. Sur un navire où le soleil couchant caresse de son dernier rayon la cabine de la T. S. F., la radio du bord écoute les nouvelles sportives, et Giraudoux écrit: „A la place exacte où se croisaient le reflet du soleil et l'onde de la T. S. F, l'opérateur illuminé notait la hauteur de l'Alpe escaladée la veille par les Italiens”²⁷.

Tout est mêlé dans le raccourci poétique d'une phrase: le dernier rayon de soleil atteignant la cabine-radio en même temps que l'onde hertziennne qui y apporte les informations sportives: monde visuel, monde abstrait et scientifique des ondes, monde banal des curiosités humaines. Si Giraudoux déroute, c'est par ces courts-circuits: ondes hertziennes, prouesses sportives et charme de soleil couchant, nous avons l'habitude de les étudier et de les apprécier dans des ouvrages de natures différentes. Giraudoux réunit ces trois évocations dans une courte phrase, fulgurante, incongrue, précieuse, et dont le but est de suggérer, de retrouver, entre différentes visions du monde, cette unité que cherchent par ailleurs les théosophes.

Cet effort d'unité reste purement poétique, purement „suggéré”. Giraudoux ne construit pas un système qui ferait la synthèse de la biologie, de la poésie, de la physique; du bon sens, et du reste... Il se contente de faire sentir que tout est divers, mêlé, plein de coïncidences invisibles. Il montre, fût-ce par la plaisanterie et par l'image „précieuse”, que l'optique humaine, sociale, psychologique, routinière, celle du roman, précisément, est une vision étroite dont on peut, au tournant d'une phrase, ou d'une pensée, constamment s'évader... Quoi de plus simple que quatre jeunes filles rentrant, la nuit, d'une maison de campagne à Bellac, en se donnant le bras? Et pourtant cette marche dans la nuit provinciale, si elle est jalonnée de „signes” poétiques, d'images, de métaphores, si elle refuse de se réduire à l'identité civile, sociale, géographique et vulgaire, des quatre marcheuses et du pays archiconnu qu'elles traversent, si, au lieu de s'enfermer dans le minuscule fait humain qu'elle constitue, elle se replace dans le contexte universel, cette promenade nocturne prend alors une résonance cosmique:

Que ne promet pas la vie, quand, du haut d'une colline, à distance égale de parents et de grands-parents endormis, on aperçoit soudain, toutes allumées, comme au poste téléphonique, les mille ampoules qui réclament toutes qu'on leur parle, lancinants, exigeants, les becs électriques de Bellac. Des cloches nous appelaient aussi, vieux système, de tous les

²⁶ J. Giraudoux, *Siegfried et le Limousin*, p. 64 (Grasset).

²⁷ J. Giraudoux, *Amica America*, p. 14.

plis dans la plaine et la montagne [...]. Chaque peuplier frissonnant, chaque ruisseau coulant, chaque ramier attardé s'offrait de lui-même et s'élargissait en nous comme une métaphore. Seul moment où nous osions, à travers la nuit, comme à travers des lunettes noires pour dévisager le soleil, regarder en face notre destin, notre bonheur, et tous ces petits feux en bas et tous ces petits feux là-haut en semblaient seulement les éclats [...]. Parfois un cri dans un sillon, c'était la musaraigne saisie par la chouette. Une étoile filait. Toutes ces petites caresses d'une mort puérile, ou d'une mort antique et périmée, flattaient notre cœur et lui donnaient une minute son immortalité. Derrière nous, tout le passé du monde s'accumulait soudain, et nous nous arc-boutions à la balustrade pour le contenir, faible barrage²⁸.

Le style de Giraudoux est une évasion: évasion hors de nos habitudes de pensée, hors de ces façons qu'ont les hommes de lier les idées et les images, hors de la routine qui ramène tous les faits humains à des préoccupations uniquement humaines. Autant que le style, les thèmes de Giraudoux signifient l'évasion, parfois même la fugue: Suzanne s'évade de la province pour faire naufrage dans le Pacifique, Juliette échappe à son dernier mois de fiançailles pour aller voir ceux qui auraient pu être ses fiancés, Jérôme Bardini fuit son foyer pour chercher en vain l'aventure, Edmée dans *Choix des élues* abandonne l'existence quète et médiocre de la mère de famille. Nul autre „sujet” dans ses récits „romanesques”, plus proches du *Märchen* que du roman, que l'homme esquivant les rets de ces préoccupations mesquines que s'est inventée l'humanité, la carrière, le foyer, la famille, le confort, les chagrins d'amour, les scènes conjugales, les drames sociaux, toute la matière du roman réaliste.

Personne n'a plus discrètement ni plus fermement méprisé le roman réaliste que Giraudoux. Aussi bien dans le détail, c'est-à-dire dans son style et sa manière, que dans la vision d'ensemble, c'est-à-dire dans ses thèmes, il exprime une sorte de pudeur et d'horreur devant ce pathétique, ce sordide, ce pipi-caca, ces drames, ces „questions” angoissantes, ces repas de famille, qui constituent le gros de la vie humaine telle qu'elle est vécue d'une part, et racontée d'autre part dans le roman. Ses héros de roman échappent à cette malédiction. Ils ne sont pas des anges, ni même des êtres irréels ou idéalisés. Ils obéissent à leurs humeurs, à l'influence du temps qu'il fait, à leurs intuitions, aux sympathies ou aux antipathies qu'ils éprouvent, mais il n'est jamais question de leur situation sociale, de leurs ambitions, ni de leurs sentiments naturels et conventionnels ... Tout compte fait, ce n'est pas si faux que cela.

L'ironie est l'art de ne croire que faiblement à ce qui nous est imposé. La vie humaine, dans sa médiocrité, impose des soucis mesquins, qu'ils se nomment ambition, passion ou bonheur. Avec leurs corollaires, l'échec, le chagrin, la misère et le drame, ils constituaient les ressorts du roman réaliste, celui qui prend au sérieux ces exigences biologiques exacerbées, et y voit une épopée ou une tragédie. Les burlesques y voient une farce. Ironique, après Gide, en même temps que Cocteau, Breton, Aragon, Larbaud, Giraudoux ne parle pas de ces drames; il n'y croit pas,

²⁸ J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, p. 19.

tout simplement. Avec lui le „roman ironique” a trouvé son expression naturelle, car Giraudoux n’a pas besoin de se forcer pour ne pas y croire. C’est peut-être pourquoi sa poésie est plus vaste, plus malaisée d’accès aussi. Il n’est pas donné à tout le monde d’être un stoïcien souriant...

Vers 1925, tandis qu’officiellement prédominait encore — et prédominera toujours — le bon roman documentaire et documenté, bourgeois, populiste, marxiste, paysan, ouvrier, national, psychologique et social, géographe et historique, ils étaient pourtant nombreux, ces hérétiques qui, au lieu de créer un monde romanesque qui fût une répétition du monde réel, en voulaient faire un univers symbolique et artistique. Sentimentaux, ironiques, aigrelets, comme Gide ou Larbaud, souverainement indifférents et lointains comme Giraudoux, pétillants d’énigmes et de défis comme Cocteau ou Breton, ils voulaient faire du récit un charme, c’est-à-dire un art.

La poésie et la peinture venaient de réussir cette métamorphose. Appesanti par ses origines, par sa nature qui le condamne à l’anecdote, à l’observation, à la description, à l’information „romancée”, le roman ne pouvait y parvenir entièrement. Mais l’ironie par laquelle il avait pris conscience de ses fatalités, en se révoltant contre elles, si elle ne lui permit pas de devenir le poème d’événements vers lequel il tendait, modifia cependant ses structures, ses habitudes, ses routines. A partir de 1925 un roman n’est plus une histoire fabriquée pour décrire tel milieu social et utiliser comme ressorts telle ou telle passion. Même s’il renonce à viser à l’art, pour „peindre” la vie, il l’aborde maintenant sans artifices et sans conventions. Il accepte de soumettre l’invention à la matière; mais il veut découvrir la matière avec des yeux neufs, et la tailler selon l’inspiration, l’amour et la curiosité, non selon les recettes du XIX^e siècle finissant.

LA DISLOCATION DU RÉCIT

La vérité non-construite, „la vérité du hasard”, Gide cherche à l’introduire dans le récit par le moyen de l’ironie. Il voudrait pratiquer la même dislocation de la logique et de la psychologie traditionnelles, que Dostoïevski. Mais Dostoïevski est pathétique et tragique, Gide ne parvient qu’à être ironique.

Mon roman n’a pas de sujet. Oui, je sais bien, ça a l’air stupide, ce que je dis là. Mettons si vous préférez qu’il n’y aura pas un sujet... „Une tranche de vie”, disait l’école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c’est de couper sa tranche toujours dans le même sens; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur? ou en profondeur? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi: je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman²⁹.

Tout, c’est beaucoup dire, et il entre en fin de compte peu de chose dans *Les Faux-Monnayeurs*, simplement l’incongru et le hasard, les réflexions d’un théori-

²⁹ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1925, p. 238 (Gallimard).

rien heureusement ironique. Mais ce „tout” est l'expression de la sensibilité nouvelle, celle de Proust (que Gide, lecteur à la N.R.F., avait „refusé”), celle de Musil, qu'il ne connaissait pas... Si l'on pouvait... — mais est-ce possible? — si l'on pouvait, au lieu de raconter une histoire, évoquer ces sensations, ces joies, ces sérénités, que le roman néglige: la haie d'aubépine qui un jour nous surprend comme une chose infiniment plus réelle que les autres, indéchiffrable, inépuisable, comme un renouvellement du monde, une surprise dans l'univers, nous offrant „cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une oeuvre qui diffère de celles que nous connaissions”³⁰. L'imprévu qu'il y a dans un geste, qui ne „signifie” rien, mais qui existe, qui semble un acte parfait: Gilberte Swan faisant don à Marcel, après l'avoir mirée, de la bille qu'il vient de lui acheter... L'imprévu, aussi, d'une rencontre...

Toute cette matière de la vie qui, plus que son histoire, appelle l'amour de l'artiste, Gide la pressent, entouré qu'il est déjà des invisibles présences de Henry James, de Joyce, de Proust... Il est dans *Les Faux-Monnayeurs* le cerveau réceptif qui enregistre une nouvelle saison du roman. En y jouant à ne pas conter un drame défini, délimité, précis, mais à y évoquer le simple entrecroisement des destinées, les aventures amorcées et jamais conclues, le foisonnement des intentions et la richesse des hasards, il sent bien que l'art romanesque peut consister aussi à dire ce qui n'importe pas, et pourtant compte: „Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le sujet profond de mon livre. Ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons”³¹.

Les Faux-Monnayeurs sont le schéma de l'oeuvre d'art future. Schéma, car Gide est davantage un ironiste qu'un artiste: il devine cérébralement la touffeur, la complexité, la musique du roman qui rendra compte de tout ce qui dépasse l'anecdote, et qui fait le pathétique diffus de l'existence; il lui manque pourtant l'engagement définitif de la sensibilité du poète dans son oeuvre, cet engagement devant lequel Gide toujours rechigna. Deux adolescents luttant contre des histoires de famille et pratiquant l'évasion, un esthète, un vieux professeur de musique, deux femmes intelligentes, un pasteur, quelques gamins de treize ans, dont un Russe qui se suicide, tout cela, à travers des familles bourgeoises, les milieux littéraires et un pensionnat, tourne, sans former une intrigue, autour du romancier qui l'observe et qui est lui-même un personnage du roman. Comme deux banderilles sur cette masse confuse, deux faits divers: une bande de faux-monnayeurs et un suicide d'enfant.

Le livre n'a plus aucun sens psychologique, réaliste, sociologique ou politique. Il se place volontairement au-dessous ou au-dessus de ces points de vue de spécialiste, points de vue trop précis pour n'être pas menteurs. Il met des vies en mouvement, et que tournent les personnages... comme dans *La Ronde* que Max

³⁰ M. Proust, *Du côté de chez Swann*.

³¹ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, p. 261.

Ophüls tira d'un livre de Schnitzler. Il faut aimer avant tout l'incongruité, car dans elle seule la vie se découvre, et l'oeuvre d'art devient alors „un monde griffonné dans les marges d'un rêve, ou la simple répétition familière de la musique du temps”³².

Non plus un destin, d'avance mis en scène par le conteur, mais ce désordre émouvant de la vie où tout commence, où rien ne finit... Les personnages des *Faux-Monnayeurs* se croisent, se rencontrent, mais ne se lient pas. Leurs vies juxtaposées forment un écheveau embrouillé, non une intrigue... L'habile et inquiet Huxley de *Point counter Point* agit de même: une dizaine de vies tourmentées, qui tournent dans le même bocal — la société „intelligente” de Londres — se mêlant comme les thèmes de la fugue: „Musicalisation du roman. Non pas à la manière symboliste, en subordonnant le sens aux sons [...]. Mais sur une grande échelle, dans la construction. Méditer Beethoven. Les changements de modes, les transitions abruptes”³³.

Mais l'art du roman n'est pas encore — le sera-t-il jamais? — celui de la symphonie. Il ressemble davantage à ces passages symphoniques où, dans un *pianissimo*, plusieurs thèmes se devinent, mêlés, indécis encore.

„Ce que je voudrais faire — disait déjà Gide — c'est quelque chose qui serait comme l'Art de la fugue. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique, serait impossible en littérature”³⁴. Chaque personnage est amusant, trop cérébral bien sûr, chez Gide ou chez Huxley; le charme, c'est leur „contrepoint”, ils se fuient, s'isolent, se rejoignent, comme dans cette soirée musicale chez Lady Edward Tantamount:

— C'est une revue à grand spectacle — dit le vieux John Bidlake à son hôtesse — ma chère Hilda, regardez-donc!

— Chut! — protesta Lady Hilda derrière son éventail de plumes. — Il ne faut pas interrompre la musique. Et d'ailleurs, je regarde [...].

Cependant la musique continuait — *La Suite* en si bémol mineur, pour flûte et cordes, de Bach. C'était le jeune Tolley qui dirigeait, avec sa grâce inimitable et habituelle, fléchissant les reins en ondulations de cygne [...]. Et le grand Pongileoni baissait sa flûte gluante. Il soufflait au travers de l'embouchure; et une colonne d'air cylindrique se mettait à vibrer; les méditations de Bach emplissaient le quadrilatère romain [...]. Dans le *largo* d'ouverture, Jean-Sébastien semblait, avec l'aide du museau de Pongileoni et de la colonne d'air, avoir énoncé quelque chose [...]. Vous croyez avoir trouvé la vérité [...]. Mais la voilà qui vous échappe, pour se présenter à nouveau sous un tout autre aspect parmi les violoncelles [...]. Les diverses parties vivent d'une vie séparée; elles se frôlent, leurs chemins se croisent, elles se combinent un instant [...].

Dans la fugue humaine il y a dix-huit cent millions de parties.

Le bruit résultant a peut-être une signification pour le statisticien, mais aucune pour l'artiste [...].

³² L. Durrell, *Cléa*, 1960, p. 17 (Correa).

³³ A. Huxley, *Contrepoint* (trad. J. Castier), t. II, p. 100 (Plon).

³⁴ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, p. 243.

— Cette musique commence à devenir bien ennuyeuse — murmura John Bidlake à son hôtesse. — Est-ce qu'il y en a encore pour longtemps?

Le vieux Bidlake n'avait ni goût ni talent pour la musique, et il avait la franchise de le dire [...]. Il promena son regard au-dessus des auditeurs assis, et sourit.

— Ils ont l'air d'être à l'église — dit-il.

Lady Edward leva son éventail en protestation.

— Qu'est-ce que c'est que cette petite femme en noir — continua-t-il — qui roule des yeux et balance son corps comme sainte Thérèse en extase?³⁵

A la fugue musicale, sublime dans sa perfection harmonique, ridicule un peu par ses interprètes, se superpose la fugue „romanesque”, le contrepoint que forme, à la soirée musicale, une humanité qui ne manque pas d'esprit, mais qui manque de grandeur.

Pongileoni se surpassa dans la *Badinerie* finale [...]. On applaudit. Tolley salua, avec toute sa grâce habituelle. Pongileoni salua; même les musiciens anonymes saluèrent. Les auditeurs repoussèrent leurs sièges derrière eux et se levèrent. Des torrents de papotages contenus déferlèrent:

— Vous ne trouvez pas que le Vieux était à mourir de rire?

Polly Logan avait trouvé une amie.

— Bien sûr. Et le petit à poil de carotte, donc?³⁶

Effet cocasse obtenu par Huxley, que de mettre en „contrepoint” d'une part une suite symphonique, d'autre part les êtres humains qui l'exécutent ou qui font semblant de l'écouter... Tout son roman se fonde sur ces effets: passer d'un point de vue à l'autre, d'un plan à l'autre. La suite orchestrale est tantôt un phénomène physique (la colonne d'air qui circule dans la flûte du soliste), tantôt un phénomène intellectuel (l'art de Bach), tantôt un phénomène social qui se dilue en une cinquantaine de frivolités (les invités qui assistent à la soirée mondaine).

Cette ambiguïté, cette vie collective où rien n'a un sens précis, où l'extase musicale se mêle à la sottise mondaine, constitue le fond du roman: point d'intrigue. Des hommes qui se rencontrent, se connaissent (car ils sont intelligents), mais ne se lient pas pour former un drame. Tout au plus un ballet mal réglé, comme la vie. Les destinées se touchent; elles ne se rencontrent pas.

Car le romancier „ironique” était aussi le romancier de l'incertitude psychologique. Renonçant aux personnages „types”, avec une biographie et un destin, engagés dans un drame fabriqué pour eux, il livre l'ambiguïté de l'être, c'est-à-dire des hommes qui restent divisés, contradictoires, incompréhensibles. La „littérature” peignait des „caractères”... Mais il n'y a pas de „caractères”, il y a la fluidité de chaque être: „Ce que sous-entend la littérature, c'est que les êtres humains sont dominés, sinon par la raison, du moins par des sentiments compréhensibles, bien organisés, avouables. Tandis que les faits réels sont complè-

³⁵ Huxley, *op. cit.*, t. I, pp. 26—35, *passim*.

³⁶ Huxley, *op. cit.*, t. II, p. 50.

tement différents"³⁷. On le sentait déjà chez Dostoïevski, mais dans leur mystère les hommes restaient chez lui pathétiques.

Une ironie plus cérébrale fait d'un certain roman dans le premier tiers du XX^e siècle, un jeu. A la fin de *Niebla* (*Brouillard*), le héros du livre, Augusto Perez, se présente devant son créateur pour discuter avec lui. Voilà le „personnage” mis en question par lui-même, comme dans *Paludes* le roman était mis en question par lui-même. Jeux de glaces: un roman reflété dans un roman, ou un „personnage” de roman qui se sépare de son reflet dans l'esprit du romancier comme un personnage de film qui sortirait de l'écran. Avec *Uno, nessuno e centomila* (1925), Pirandello pousse à l'extrême le jeu. Il ne croit plus à l'unité psychologique de l'être humain, et par suite son roman ne peut décrire un personnage, mais les cent ou les cent mille „doubles” de ce personnage. Le héros de cette fantasmagorie psychologique, Gengé Moscarda, est simplement un homme qui s'aperçoit progressivement qu'il n'est jamais lui-même... Pas plus que personne, d'ailleurs:

Voilà, voilà donc où je voulais en venir: vous ne devez plus dire „J'ai ma conscience et cela me suffit”. Vous avez agi d'une certaine façon.

Soit. Mais quand? Hier, aujourd'hui, il y a une minute. Et maintenant? Maintenant, vous seriez prêt à admettre que vous auriez agi autrement. Et pourquoi? Vous pâlissez... C'est peut-être que vous reconnaissez maintenant que, il y a une minute, vous étiez un autre?

Mais oui, pensez-y bien: une minute avant cette affaire, vous étiez un autre; non seulement un autre, mais cent autres, cent mille autres. Et il n'y a pas, croyez-moi, à s'étonner. Voyez plutôt si vous pensez être tout à fait certain que d'ici à demain vous resterez celui que vous prétendez être maintenant?³⁸.

De même Proust, avec moins de sécheresse, étudie en lui-même, dans *Albertine disparue*, les „intermittences du coeur”: Albertine semble soudain indifférente à l'homme qui ne pensait qu'à elle une heure plus tôt; puis un détail intime réveille un amour passionné et obsessif, qui quelques heures plus tard s'effacera à nouveau.

Un monde où chaque homme, intelligent, dépravé, en suivant sa volupté ou sa manie personnelle, n'illustre qu'un ballet cocasse: le monde de Robert Musil, qui entreprenait *Der Mann ohne Eigenschaften* à peu près au moment où Huxley écrivait *Point counter Point*. Roman sans intrigue. Pour créer du pathétique, il suffit de la confrontation de plusieurs vies intérieures, chacune impuissante et solitaire.

Point counter Point est l'univers de l'après-guerre, une société „évoluée”, inquiète, brillante, sans valeur ni absolu. *Der Mann ohne Eigenschaften* répond à la même définition, bien que Musil en situe l'action vers 1913 — mais sans cesse il trahit l'homme de 1925. Dans une Vienne de fantaisie, un artiste manqué, Walter, un diplomate, Tuzzi, sa femme qui, par amour de la philosophie, se fait appeler

³⁷ A. Huxley, *La Paix des profondeurs*, t. II, p. 190.

³⁸ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, 1926, p. 44 (Mondadori).

Diotime, un général un peu ridicule, Stumm, l'industriel Arnheim, et surtout le couple à demi-incestueux des inquiets, Agathe et son frère Ulrich, „l'homme sans qualités”. A peu de chose près, les personnages de Huxley. Aussi mouvants, aussi caricaturaux, saisis avec le recul et le désespoir de l'humour :

A vrai dire, Lindner transformait absolument tout ce qu'il touchait en commandement moral [...]. Il dormait sept heures. Ses obligations de professeur [...] requéraient trois à cinq heures de sa journée. Cinq heures d'affilée (près de vingt mille heures en dix ans!) étaient consacrées à la lecture. Deux heures et demie servaient à la rédaction de ses travaux personnels [...]. L'idéal du monde lui semblait être une communauté de personnalités morales pleinement responsables qui, armée civile de Dieu, lutterait sans doute contre l'inconstance de la nature inférieure et ferait du quotidien un sanctuaire [...]. Si quelqu'un avait contrôlé son horaire quotidien, il n'eût pas manqué de voir qu'il ne couvrait, variantes comprises, que vingt-trois heures, il manquait donc soixante minutes pour faire un jour complet, et sur ces soixante minutes quarante avaient été prévues une fois pour toutes pour la conversation et un intérêt compréhensif à l'égard des efforts et du caractère d'autrui...³⁹.

Ce pourrait être là du Gide, dans *Les Caves du Vatican*, ou du Huxley: une vision romanesque exclusivement faite d'esprit critique.

Aucun „personnage” ne trouvera grâce. Chacun, invinciblement, traduit son propre vide; tout ce qu'il dit ou fait est d'avance inscrit comme négatif: à l'extrême du „roman ironique”, l'étude romanesque ne vise pas à créer, composer, silhouetter des hommes (fût-ce en les jugeant sévèrement), comme le faisait le roman réaliste, mais à les défaire. Le roman lui-même est déjà un anti-roman, il ne compose pas une aventure, mais l'absence d'aventure. L'intrigue apparente de *Der Mann ohne Eigenschaften*, dans son premier tome (formation d'une société occulte qui prépare, pour 1918, le soixante-dixième anniversaire de l'avènement de François-Joseph — notons bien que le roman est écrit après la chute de l'Empire), ce prétexte romanesque a la bouffonnerie des *Caves du Vatican* (substitution d'un faux pape au vrai) ou de *Antic hay* (invention des „pantalons pneumatiques”).

L'ironie est moins visible, mais aussi constante, dans la trilogie de Hermann Broch, *Les Somnambules* (1928—1931). Presque exactement contemporain de Musil, Broch donne lui aussi, au premier abord, l'impression d'écrire une „chronique”. Comme Musil évoquait l'Empire austro-hongrois, Broch étudie en apparence les générations de l'Allemagne impériale, en datant très précisément — de quinze ans en quinze ans — la matière de chacun de ses romans *Pasenow ou le romantisme*, (1888); *Esch ou l'anarchie*, 1903; *Huguenau ou le réalisme*, 1918.

Mais, comme chez Musil, ce qui pourrait être fresque sociale et peinture d'une époque, se dissout dans un roman qui méprise son sujet.

L'officier Pasenow caractérise toute une époque; il est peint avec toutes ses illusions, toute son honnêteté, toutes ses angoisses — mais il reste une coquille vide. Le romancier naturaliste — Thomas Hardy écrivant *Jude l'obscur* — se pla-

³⁹ R. Musil, *L'Homme sans qualités*, t. IV, pp. 15 et 19 (Éd. du Seuil).

cait, lui aussi, très au-dessus de son personnage, et le considérait d'un point de vue biologique; mais, dans sa froideur, dans sa hauteur, il gardait une sympathie ardente et une pitié lucide pour ce pauvre héros humain... Le romancier „ironique” n'a plus la même tendresse retenue. Il ne dénonce pas seulement la cruauté du destin biologique, il s'en prend aussi à la mesquinerie de l'être humain qui subit ce destin. Il dissèque avec une indifférence rageuse: un hobereau militaire comme Pasenow, un petit bourgeois remué par l'idée de Révolution, comme Esch, et un cynique désespéré comme Huguenau, ne sont pour Broch que cobayes et pantins, sur lesquels il démontre que l'Homme n'est pas un drame, mais une faillite...

Plus qu'aucun romancier „psychologique”, Broch et Musil fouillent leurs personnages, mais c'est pour faire sentir que cette psychologie est une futilité... Ils peignent un monde, une angoisse, une crise de conscience, et tout cela ne forme pas un drame qui émeuve... Car ils ne veulent pas émouvoir. Ils ne veulent pas, justement, monter un drame en épingle, ils ne croient pas que les petites faillites humaines méritent le nom de drames... Le drame, s'il en est un, est justement pour eux, et pour le lecteur, de découvrir, au fond de l'étude psychologique, la vacuité de la psychologie humaine...

On sentait déjà cela chez Gide: *Paludes* est une ébauche, en cinquante pages, maniérées et amusantes, par un auteur français, de ce que sera, plus puissamment et plus lourdement, en seize cents pages, *Der Mann ohne Eigenschaften* par un auteur germanique... le roman ironique, avec Gide, Pirandello, Huxley, Broch et Musil, laisse sentir une lassitude et une cruauté du romancier devant les drames du coeur, la psychologie savante, le fait de prendre au sérieux les éternels embarras humains. Cette „ironie” prend une forme pathétique encore chez l'Italien Pirandello, spirituelle chez le Français Gide, pleine d'humour chez l'Anglais Huxley, massive et plus profonde, plus méchante aussi, chez Robert Musil et Herman Broch.

Mais le roman ironique mêle deux intentions: l'une est cette tendance à peindre dans l'homme l'inutile complication de ses mobiles et de ses ressorts psychologiques, en la transformant en sarcastique comédie; c'est un approfondissement et un renoncement de „l'analyse psychologique”, sans incidence apparente sur la forme extérieure du roman⁴⁰. L'autre tendance a un effet plus immédiat: convaincu de la futilité que constitue une „intrigue psychologique”, le romancier ne se contente pas de disqualifier ses personnages en tant que héros représentatifs, ni même de creuser ironiquement le vide qu'ils présentent sous le nom de „psychologie”. Il voit alors le roman non comme la description, pleine de conviction, d'un „drame humain” limité, mais comme une sorte de sondage des mensonges, des comédies, des faux drames que créent les hommes.

Le roman n'a plus alors à se centrer sur un fait divers gravement étudié. „Forster explique très bien que l'histoire ne compte pas. C'est tout au plus un

⁴⁰ C'est seulement après 1955, soit avec trente ans de retard sur les „créateurs”, que le „roman courant”, celui qui se publie, se lit et s'oublie, transformera en habitudes, et en style de vulgarisation, les tendances que l'on peut définir ici.

film de chronologie, une suite d'anneaux plats"⁴¹. Au contraire, il devient profitable de ne pas „raconter une histoire" ramenée au point de vue unique d'un conteur moralisant (même s'il est cynique comme Balzac), mais d'exprimer le désordre même de la vie, la confusion des doctrines morales, le caractère invertébré, cocasse, fuyant, de la réalité humaine.

De ces deux tendances, la seconde, celle qui modifie la vision romanesque et la technique du roman, devint plus rapidement consciente.

Le vrai romancier est un artiste, préoccupé plutôt de technique romanesque que d'une vision philosophique de la psychologie humaine. La grande génération de 1925 où — avec Joyce, Virginia Woolf, E.-M. Forster, Aldous Huxley, se retrouvaient un Gide et un Pirandello déjà mûrs, un Proust et un Kafka déjà morts, un Musil et un Broch isolés — cette génération s'affirma d'abord sur le plan technique et esthétique, en refusant la construction dramatique du roman. Après la faillite de l'intrigue psychologique et sociale, l'imagination romanesque doit chercher d'autres architectures.

Le roman change donc comme un paysage vu d'avion, lorsque à un point de vue unique, qui définissait le conteur du roman traditionnel, on substitue la multiplicité des points de vue. Gide l'expliqua un jour à Roger Martin du Gard:

Pour mieux se faire comprendre, il a pris une feuille blanche, y a tracé une ligne horizontale, toute droite. Puis, saisissant ma lampe de poche, il a promené lentement le point lumineux d'un bout à l'autre de la ligne:

— Voilà votre *Barois*, voilà votre *Thibault*... Vous imaginez la biographie d'un personnage ou l'historique d'une famille, et vous projetez là-dessus votre lumière, honnêtement, année par année... Moi, voilà comment je veux composer mes *Faux-Monnayeurs*...

Il retourne la feuille, y dessine un grand demi-cercle, pose la lampe au milieu et, la faisant virer sur place, il promène le rayon tout au long de la courbe, en maintenant la lampe au point central:

— Comprenez-vous, cher? Ce sont deux esthétiques. Vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. C'est comme un panorama, qui se déroule devant le lecteur. Vous ne racontez jamais un événement passé à travers un événement présent...⁴².

Théoricien du roman plus que romancier, Gide n'en sentait pas moins l'approche d'une nouvelle réalité romanesque.

Décrochements du temps, confusion des points de vue, permettront de projeter sur la matière vivante plusieurs projecteurs au lieu d'un seul; d'en faire des coupes sous des angles différents, selon des grossissements différents. Un bond de trente-cinq ans, et ces réflexions de Gide annoncent tel roman de Michel Butor en 1960: *Degrés*, où une série d'événements insignifiants et purement routiniers — quelques

⁴¹ R. Las Vergnas, *Cavalerie légère*, 1960 p. 69 (Albin Michel).

⁴² Dans R. Martin du Gard, *Oeuvres complètes*, t. II, p. 1371 (Gallimard).

semaines dans la vie d'une classe de lycée parisien sont minutieusement étudiées à travers les „points de vue” de personnages aussi différents que les professeurs et les élèves.

De manière plus riche, après 1950, le *quatuor* de romans de Lawrence Durrell (*Justine, Balthazar, Mountolive, Cléa*) cherchera à créer de nouvelles dimensions de l'imagination romanesque. Dans une Alexandrie lourde de parfums orientaux et d'esthétisme anglais, la rencontre de quelques personnages cosmopolites crée comme une combinaison d'événements, d'aventures, de charmes, qui constitue une sorte de „pentacle” géométrique: signification surréelle qu'ont quatre histoires d'amour imbriquées l'une dans l'autre. Là aussi Durrell fait, des événements singuliers qui, pour le roman traditionnel, constitueraient un „bon sujet”, une manière de *puzzle* à travers lequel nous devrions sentir, selon son intention, comme une réalité hyperhumaine⁴³:

Si tu veux être... je ne dirai pas original, mais simplement contemporain, tu devrais essayer un „carré”, comme au poker, sous forme de roman; passer un axe commun à travers les quatre histoires, par exemple, et dédier chacune d'elles aux quatre points cardinaux. Un continuum, ma foi, incarnant non pas un temps retrouvé, mais un temps délivré. La courbure de l'espace te donnerait un récit de forme stéréoscopique, tandis que la personnalité humaine vue à travers un continuum deviendrait peut-être prismatique? [...] Rien qui fût très recherché, d'ailleurs. Juste une histoire ordinaire, un garçon rencontre une fille... Mais en t'y prenant de cette façon-là, tu ne courrais pas, comme la plupart de tes contemporains, sur une ligne de pointillés...⁴⁴.

Faut-il réellement invoquer la courbure de l'espace pour exprimer le besoin, nouvellement né dans le roman, de „croiser” les aventures pour obtenir un roman à plusieurs dimensions, plutôt qu'un récit linéaire? Durrell n'est pas d'habitude aussi pédant, mais plutôt chargé de couleurs, de pathétique, de paradoxes, d'émotion, et même de rhétorique... Mais lorsqu'en 1954 il livre dans *Cléa* le „plan” de son oeuvre, comme le fit Proust dans *Le Temps retrouvé* en 1927, il nous faut accepter ses formules. Ne montrent-elles pas que le roman prétend échapper au „temps officiel”, à la biographie, au récit bien conduit, à la ligne de points, pour exprimer, de l'homme, cette réalité plus profonde qui n'appartient pas à l'anecdote et que, autrefois, exprimaient le traité mystique, la confession, la poésie?

Roman en forme de polyèdre, qui refuse et méprise la ligne droite d'un honnête conte gaillard, sentimental, psychologique ou sociologique... Le seul grand romancier international après 1947, Lawrence Durrell, en fait la théorie... Et pourtant elle était déjà faite depuis 1920⁴⁵ dans les conversations d'André Gide, de Roger Martin du Gard, dans le travail encore secret de Joyce, dans cette oeuvre de Proust qui ne dut sa renommée qu'à Léon Daudet... Toute une civilisation

⁴³ Je commets volontairement ce barbarisme. Notre langage est usé et le préfixe scientifique *hyper* a une résonance que n'aurait pas *supra*, gâté par le spiritualisme.

⁴⁴ L. Durrell, *Cléa*, p. 168.

⁴⁵ R. Martin du Gard, *Oeuvres*, t. II, p. 1371 (Gallimard).

littéraire demande au roman d'exprimer non la vie sociale et psychologique, mais ce „double” symbolique de la vie que furent l'épopée et la poésie.

„Vous ne racontez jamais un événement passé à travers un événement présent” — reprochait Gide à Martin du Gard en 1920. Le reproche était injuste: ce procédé est admirablement utilisé par Martin du Gard dans *La Sorellina*.

Il est aussi bien employé, à la même époque, par François Mauriac. Rien de plus habile, de plus „moderne”, dans les „retours en arrière”, dans l'art de mêler le présent, le passé, le passé antérieur, tout en utilisant l'imparfait, que, par exemple, *Le Noeud de vipères* en 1932.

Sur cette confession d'un octogénaire, pèse sans cesse un présent lourd et suffocant: un vieil homme avare, méchant, replié sur lui-même, écrit par vengeance des pages que l'on lira après sa mort. Dans chaque chapitre, il joue avec le temps, rappelant telle étape de sa vie, remontant plus loin, revenant au présent...: „Je reprends ce cahier après une crise qui m'a tenu près d'un mois sous votre coupe”, dit-il au début du chapitre X. Cinq lignes plus loin, projection dans le passé proche avec la visite de son petit-fils. „L'autre dimanche, Phili est venu pour me tenir compagnie[...]”. Puis, une page plus loin méditation intemporelle sur l'ensemble de sa vie: „Isa, vois comme j'ai été malheureux [...]” qui mène, par une transition habile, à un épisode vieux de vingt ans, le souvenir d'un neveu. Et les allusions ne manquent pas à ce qui se passera après la mort du narrateur, c'est-à-dire à l'avenir... En plaçant arbitrairement la rédaction de ce chapitre X en juillet 1930, Mauriac accomplit, en quelque quinze pages, le tour de force de reporter le lecteur successivement à: juillet 1930, juin 1930, 1932 (avenir), 1910, 1914 et de nouveau juillet 1930...

On reconnaît aisément là le procédé que Huxley allait employer quelques années plus tard dans *Eyeless in Gaza*, et un procédé dont on faisait alors mérite à Proust...

Entre Proust et Huxley d'une part, François Mauriac d'autre part, la différence est que le procédé est visible chez les premiers; tandis que Mauriac semble écrire de la manière la plus traditionnelle, et met une coquetterie à placer des transitions là où Huxley les néglige...

De même, *Génitrix* (1923) introduit tantôt dans la conscience d'un personnage, tantôt dans celle d'un autre, tantôt dans celle d'un romancier qui surveille ses personnages (c'est ce que Sartre reprochera à Mauriac en 1938 dans son célèbre article). Voilà encore, avant la publication des *Faux-Monnayeurs* et de *Point counter Point* une technique dont Gide ou Huxley se feront gloire. Elle est seulement déguisée chez Mauriac par l'habileté et la discrétion, au lieu d'être mise en valeur comme une découverte révolutionnaire...

Quoi qu'il en soit, le roman a senti la nécessité de jouer sur la relativité des temps, et des „points de vue”, pour livrer une réalité plus complexe et plus multiple. On admirera ces dislocations chez Proust, chez Gide, chez Huxley, parce qu'elles

sont chez eux mises en valeur. Mais le cas de Mauriac, qui, lui ne les emploie qu'avec pudeur et discrétion, dans un récit de style apparemment traditionnel, prouve qu'elles étaient inévitables.

C'en est fini, apparemment — mais la routine aura ses revanches — du récit rapporté par un narrateur objectif, installé dans un fauteuil, mémorialiste habile, et fortement documenté, d'une histoire passée. Il faut à l'imagination et à la vie leur caractère impromptu. Comme la mise en scène se renouvelait vers 1925 en faisant circuler les acteurs entre la salle et la scène, le roman se plaisait à mettre en cause le romancier. Au moment même où Pirandello jetait dans l'arène symbolique ses *Six personnages en quête d'auteur*, parodie du drame, Gide introduisait dans *Les Faux-Monnayeurs*, parodie du roman, le romancier même qui écrit le livre... Proust ne livrait son oeuvre qu'en faisant du narrateur, Marcel, le personnage principal, dont la conscience représente une sorte de jeu subtil de glaces parallèles, où les personnages du *Temps perdu* se reflètent, sous tous les profils à l'infini... Dans *Point counter Point*, Huxley joue le même double jeu: „Introduire dans le roman un romancier. Il servira de prétexte à des généralisations esthétiques [...]. Des spécimens de son oeuvre pourront illustrer d'autres manières, possibles ou impossibles, de raconter une histoire”⁴⁶.

On pourrait voir là un simple „jeu intellectuel”, un peu précieux, purement littéraire. Mais ce procédé artificiel — introduction du romancier dans le roman — marque précisément le moment où le romancier renonce au privilège un peu scolaire d'être le commentateur, le glossateur de ses personnages, le professeur qui les explique, le psychologue qui en épuise la signification... Avant de s'effacer devant eux, il pose le problème: il tire le „conteur” de son fauteuil de styliste et de psychologue, pour lui demander s'il a le droit de se poser en un esprit omniscient, sociologue, psychologue et penseur...

Ce n'est là que la réaction normale du romancier devant une époque nouvelle où les postulats du roman, et les privilèges du romancier, sont mis en question. Jusqu'à l'époque que nous envisageons ici, le romancier racontait „une histoire” en demandant à ses personnages de tenir dans cette histoire le rôle qu'il leur destinait... Tout est changé maintenant. Gide, Unamuno, Pirandello, Proust, Huxley, renoncent à raconter le roman à leur façon, ils donnent la parole aux „personnages”, sans chercher à les expliquer, à les interpréter...

C'est pourquoi, pendant un bref moment, apparaît chez eux la tentation d'opposer l'autonomie des personnages et celle du romancier.

C'est une courte „crise”, un peu „littéraire”... Bientôt le point de vue du romancier s'efface devant la nouvelle „technique” du roman qui sera de laisser la parole uniquement aux personnages: le roman du XX^e siècle est né.

⁴⁶ A. Huxley, *Contrepoint*, t. II, p. 101.

„La plupart des grands auteurs contemporains, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, chacun à sa manière, ont tenté de mutiler le temps”⁴⁷, écrivait Sartre en 1938. A vrai dire, le jeu du romancier avec le temps était déjà fort habile chez les romanciers post-réalistes, et chez François Mauriac par exemple, qui utilise à des fins personnelles la technique post-réaliste. Le raccourci n’était pas inconnu, ni le retour en arrière, et le moindre roman conventionnel écrit vers 1920 savait jouer avec le temps, tantôt faisant vivre une scène avec sa vraie durée, tantôt résumant trois mois ou trois ans, et même parfois s’attardant à analyser un instant élu, pour le figer dans la durée.

En dehors de la métaphysique du temps qui sert de prétexte à son oeuvre, et qui constitue une théorie, Marcel Proust n’accomplit en somme aucune révolution technique. Il évoque le passé, l’analyse, s’y attarde, y fait des rapprochements, mais enfin rien dans son allure et dans l’impression qu’il peut produire ne s’écarte du „roman d’analyse”, d’*Adolphe* par exemple, si ce n’est par le culte de la minutie. La lecture de Proust ne donne pas directement une nouvelle sensation du temps: Proust disserte sur le temps, mais son roman se déroule, fort lentement certes, sans créer d’autre impression que celle d’une chronique (si l’on excepte les passages „théoriques” de la Madeleine, du pavé de Venise, etc., qui ne constituent pas de nouvelles techniques romanesques, mais des réflexions et des dissertations).

Parce qu’il renonce à l’analyse, Faulkner est plus touffu et plus rude. L’épaisseur du passé ne se livre chez lui qu’à travers l’épaisseur des consciences. Nous suivons dans *Sanctuary* les sensations au jour le jour de divers personnages et les événements, les faits dramatiques du roman, doivent être perçus à travers leurs réminiscences, leurs idées fugitives: dans le cours du livre, on comprendra peu à peu que la jeune Temple a été violée à l’aide d’un épi de maïs, mais le lecteur, feuilletant le roman à l’envers, ou le relisant, ne pourra jamais retrouver exactement cet épisode et le situer à une page précise... Ce crime finit par s’imposer sans jamais avoir été dit. Dans *Absalom, Absalom*, le récit remonte progressivement dans le temps et revient en arrière d’un siècle, Faulkner ayant commencé l’histoire par la fin. Dans *Sound and Fury*, c’est à travers les monologues intérieurs juxtaposés de plusieurs personnages, à travers leurs consciences fragmentaires et brouillées, que transparaît lentement, comme une masse où la chronologie est difficile à préciser, l’histoire assez mouvementée d’une famille du Mississippi dont à peu près tous les membres sont tarés. De plus, l’ordre même des chapitres constitue une dislocation du temps: 7 avril 1928, 2 juin 1910, 6 avril 1928, 8 avril 1928.

C’est ce dernier procédé que reprend, en 1936, Aldous Huxley dans *Eyeless in Gaza*. Il date successivement ses chapitres du 30 août 1933, 4 avril 1934, 6 novembre 1902, 8 décembre 1926, 6 novembre 1902, 8 avril 1934, 30 août 1933, 2 avril 1903, 16 juin 1912, etc... Fort évidemment, le roman devient ainsi un *puzzle* pour

⁴⁷ J. P. Sartre, *Situations*, I, p. 77 (Gallimard).

le lecteur, et suggère, derrière une chronologie brouillée, une certaine „profondeur” des destinés. C'est par étapes que nous connaissons l'histoire, que nous reconstituerons le roman, comme lorsque nous repensons à notre propre vie, nous procédons de même, par sondages fragmentaires, et non dans un ordre chronologique parfait. La réussite de Huxley est d'ailleurs incontestable, et Louis Guilloux reprendra le procédé dans *Le Jeu de patience*.

De même, et avant Huxley, Virginia Woolf se livrait à un jeu un peu différent : dans *Orlando*, en 1929, l'histoire commence au XVI^e siècle avec un héros qui s'appelle Orlando, et, peu à peu, sans que l'auteur nous prévienne, nous nous trouvons au XVII^e ou au XVIII^e siècle, et ce héros est devenu une héroïne, sans vieillir d'ailleurs.

Dans le temps „repensé” et revécu de Proust, dans le temps morcelé et brouillé de Faulkner ou de Huxley, le roman découvre une nouvelle manière de sentir et d'imaginer. Car, si le roman doit être vécu par le lecteur, il était fort arbitraire que les événements y fussent perçus selon l'ordre chronologique. L'ordre chronologique ne s'impose à nous que lorsque nous lisons un chapitre d'histoire ; au contraire, notre sentiment de la vie et du passé, tel que nous le vivons, ne s'exprime pas, comme le récit et le roman traditionnels, en suivant la chronologie.

Mais la dislocation du récit ne se réduit jamais à cette „mutilation du temps”. Si nécessaire soit-elle dans certains cas, elle continue à faire figure de procédé, et de procédé trop simple. En fait, l'impression de profondeur vécue que donne Faulkner, plus qu'à une perception retardée des événements, tient au fait que le roman est vécu simultanément par plusieurs consciences, avec lesquelles le lecteur a une communication directe. Multiplicité aussi dans *Eyeless in Gaza*, aussi bien que dans *The Waves* de Virginia Woolf. D'ailleurs, la grande trilogie de Dos Passos, *U. S. A.* doit l'impression de vie collective et d'épaisseur sociale qu'elle procure, davantage à la fragmentation des points de vue qu'à la dislocation du temps.

Déjà au début du siècle, dans le livre pourtant parfaitement réaliste de Thornton Wilder, *Le Pont de San Luis Rey* — ancêtre classique du „roman américain” — la composition faisait appel à une certaine sophistication et à un certain besoin „d'épaisseur”, en juxtaposant les biographies de cinq personnes mortes dans un accident.

Dans le célèbre *42 parallèles* de Dos Passos, essai d'évocation totale et massive de la vie américaine de 1900 à 1917, les personnages restent presque anonymes, bien qu'ils prennent successivement la parole. Le roman se projette, presque simultanément, sur trois écrans, mêlant continuellement des formes différentes d'évocation de la réalité : épisodes vécus par certains personnages, Mac, puis Janey, etc., monologues intérieurs rompant les récits, et portant à chaque fois le titre : *L'Oeil de la camera* ; enfin, sous le titre *Actualités*, des coupures de presse brutalement insérées dans le texte, pêle-mêle et sans ponctuation, donnant à l'œil l'impression qu'il aurait en parcourant les titres des journaux : „Le recteur d'un

collège ne permet pas les baisers. Trois personnes meurent après avoir mangé des conserves. Des lampes à arc éclaireront les parties les plus obscures de Chicago"⁴⁸. Fort curieusement, à la même époque, l'écrivain soviétique Pilniak emploie le même procédé, introduction dans le roman de courts textes empruntés à la presse, coupures d'actualité, titres de journaux, et, en ce sens, *La Volga se jette dans la Caspienne* abandonne le réalisme objectif unilinéaire, en faveur d'une recherche esthétique et d'un art qui joue sur des plans différents.

La vie multiple, multiforme, massive et ambiguë, exige une autre technique romanesque que l'art du conteur, qui n'était fait après tout que pour retenir l'attention. Mais aussi bien que le „volume" de la vie, sa finesse et sa complexité l'exigent aussi. Presque au même moment, et pour évoquer des réalités bien différentes, purement sociales chez l'un, chez l'autre presque purement artistiques, Dos Passos et Gide ont senti le besoin de disloquer la technique unilinéaire du récit et de la remplacer par un brassage.

POWIEŚĆ ESTETYZUJĄCA I IRONIZUJĄCA — OD SYMBOLIZMU DO POKOLENIA Z ROKU 1925

STRESZCZENIE

We Francji i wielu innych krajach jednym z najbardziej aktualnych i dyskutowanych zagadnień z historii rodzajów literackich jest powieść współczesna na tle powieści tradycyjnej — dziełnastowiecznej. Żywotność tego problemu pozostaje w związku z tradycjami poetyckiej i ironizującej prozy symbolistów. Drogi rozwojowe powieści zarysowały się w dwóch kierunkach odkrywających: jeden to nastawienie na rozwój „psychologii powieściowej" (Pirandello, Gide, Proust, Huxley, Musil); drugi to właściwie grupa z Bloomsbury nastawiona przede wszystkim na nowości warsztatowe (Joyce, V. Woolf). Tym dwóm głównie tendencjom zawdzięcza swoje narodziny współczesna, tzw. we Francji „grupa nowej powieści" z 1961 r.

Główną przyczyną kryzysu powieści tradycyjnej była forma mentorskiej narracji ukazująca bieg fabuły, bieg życia bohatera, bieg faktów i przyczyn je wywołujących, ciąg wszelkich powiązań, myśli i przeżyć poprzez relację narratora, informującego czytelnika o wszystkim zarówno od zewnątrz, jak i od strony kulis. Różnicę między ową techniką narracji tradycyjnej a „narracji" w powieści współczesnej wyraża następująca metafora: „Flaubert, Zola są opowiedziani, *Condition humaine* jest przeżywana". Idzie o to, że już nawet w *Falszeryzach* Gide'a czytelnik nie wie, dokąd prowadzi rozwój wydarzeń, a autor podkreśla, że i on nie wiedział, kiedy pisał. Wydarzenia następują w porządku ekspozycji w *Ulissiesie* Joyce'a czy w *Planétarium* N. Sarraute, wylaniają się z nieładu i złożoności, warunkujących świadomość bohatera.

Wiek XX domaga się eksperymentu, który „nie będzie opowiedziany". W opowiadaniu wszystko jest wiadome z założenia: opowiadający zna bowiem zakończenie opowieści, ma o niej swoje zdanie, przekazuje ją w zależności od tego wszystkiego, co o niej wie. Tendencje nowej twórczości powieściowej sprowadzają się do „chwytania faktu, czynu ludzkiego poza sztuką narracji". Nie będąc już więcej komentowanym (z góry) fakt, czyn ludzki zachowuje swą całkowitą zagadkowość,

⁴⁸ J. Dos Passos, *42 parallèles*, 1949, p. 102 (Club du Livre Français).

podobnie jak się to dzieje w powieści kryminalnej. Istota ludzka przestaje być przedmiotem (powieści). Odrzuca się poszukiwania wyjaśnień i interpretacji. Zrezygnowano ze ścisłości psychologicznej analizy postaci. Powieść zarzuciła pewne konwencje (np. romantyzmu), jak i pewne kategorie przeżyć (np. tragizm), zarzuciła wszelką klasyfikację i ocenę.

Już Nerval czy Dostojewski „przezuli” tę nową postać powieści. Już ich powieść daje się określić poprzez fakt, że „narrator nie pojmuje w pełni i nie panuje niepodzielnie nad tym, co opowiada”. Jest to droga do przyjęcia „punktu widzenia postaci [bohatera] i do zrzeczenia się punktu widzenia twórcy” „ze stanowiska oświeclenia i wyjaśniania świadomości bohatera — przejście na stanowisko identyfikacji z nią dla wspólnego błędzenia po szarzyźnie egzystencji”.

Powieść tradycyjna dostarczała czytelnikowi obrazu rzeczywistości już uporządkowanej, prowadzonej do jednego logicznego planu, wyjaśnionej przez autora. Rozrywka czytelnika polegała wówczas na korzystaniu z wkładu autora dla łatwego zrozumienia tego, co dostarcza otaczający świat w sposób nie zawsze jasny i zrozumiały. Powieść „nieprawomyślna” (*hétérodoxe*) przeciwnie: przynosi całą złożoność rzeczywistości albo jej obraz symboliczny (a więc jeszcze bardziej złożony). Interpretowanie tej rzeczywistości, przekształcanie jej w historię następstw, łatwo zrozumiałą, nieco konwencjonalną byłoby w myśl nowej techniki powieściowej fałszowaniem tego obrazu. Toteż czytelnik nie może cieszyć się nadal „poprawnym opowiadaniem”. Przeciwnie. Powołany został do szukania związków i rozvikłań, tak jak w życiu. I to nazywa się uczestnictwem w dziele. Dlatego też J. M. Castellet nazywa współczesną epokę powieściową „epoką czytelnika”.

Ale powieściopisarz, który przestał być wszechwiedzącym (wobec swych bohaterów), nie może dać obrazu społeczeństwa, nie zna już jego zasad i praw. „Powieść jego uczy baczego asystowania i obserwacji zjawisk ludzkiej egzystencji, ale nie uczy interpretowania ich ani rozumienia”. Celem jej bowiem jest: nie rozwijanie jakiegokolwiek tezy, ale odkrywanie rzeczywistości autentycznej „w pełnym zagęszczeniu” i nieprzenikliwości. Zamiast prezentować prawa ludzkiego rozumowania na jednym jakimś planie (społecznym, psychologicznym czy politycznym), powieść, zrzekając się tej logiki, bada złożoność planów. Ale i tu należy dostrzegać pozytyw. Cywilizacja wątpiąca w siebie znajduje w tym wątpieniu siłę dla stworzenia obrazu życia ludzkiego, danego jako fakt alogiczny (poza logiczny).

Już epoka symbolizmu nie dowierzała poprawnemu, pedantycznemu opowiadaniu, które nic nie mówi (tzn. nie ujmuje najgłębszego sensu istoty). Stąd wynikał brak zainteresowania powieścią jako gatunkiem, a nasilił się zwrot ku poezji jako rodzajowi nie usiłującemu tłumaczyć ani wyjaśniać. Odrzucono więc opowiadanie dla ocalenia zagadkowości istnienia. Z Jamesem, Schwobem, Jarry’em poemat prozą wkradł się do powieści (James radził poprzestawać raczej na zarysach — odcieniach prezentowanego przedmiotu, aniżeli snuć wątek dokładnego opowiadania). Dlatego to już u schyłku XIX stulecia (1870—1900) należy poszukiwać genezy tego, co zburzyło technikę i punkt widzenia powieści tradycyjnej.

Równoległe z naturalizmem estetyzm czy nawet dekadentyzm w dbałości o synchronizację przeżyć (estetycznych) emocjonalnych z intelektualnymi przywiązywał więcej wagi do konturu, odcienia, pozorów aniżeli do istoty. „Pod baudelaire’owską nieprecyzyjnością słowa »sztuka« [czyli u początków nowożytnej powieści] tkwiła podmiotowa wola i dążenie do oddania wzruszającej tajemnicy rzeczywistości, bez narzucania jej konwencjonalnych norm opowiadania”.

Wraz z symbolizmem powieść uwolniła się od motywacji, opisów, analiz socjologicznych i psychologicznych. Czyny ludzkie ukazały się poza komentarzami. *Le Livre de Monelle*, *La Duchesse Bleue* M. Schwoba nie posiadają intrygi ani narracji, ani scen dramatycznych. W *Le Jardin de Bérénice* M. Barrèsa z tradycyjnego opowiadania zachował się jedynie fakt włączenia w grę postaci i uczuć; intryga, narracja, „ozdoby” zostały zbagatelizowane.

„Ironia w powieści jest warunkiem nienaruszenia tajemnicy, jest uchyleniem decyzji w obrobie przed brutalną »wyższością« prymitywu, który usiłuje tłumaczyć wszystko”. Rzeczywistość

ludzka pozostaje bowiem niedostępna zbadaniu do końca, niedostępna zdefiniowaniu. Proust uchwycił motywy działania i ich przebieg, nie ujął ich jednak w prawa — zasady.

Nietraktowanie serio przedmiotu powieści albo zanegowanie istnienia tego przedmiotu — to dwie metody techniki powieściowej. Ta druga ma miejsce w *Paludes* Gide'a. Ta pierwsza — u Musila. To, co miało być przedmiotem powieści (*Der Mann ohne Eigenschaften*), rozpada się. Powieść pogardziła swym przedmiotem.

Powieść ironizująca (Gide'a, Pirandella, Huxleya, Brocha, Musila) daje odczuć znużenie i okrucieństwo powieściopisarza wobec „dramatów serca”, wobec „uczzonej psychologii”, wobec faktu przyjmowania serio odwiecznych ludzkich trosk. Ironia ta przybiera patetyczną postać u Włocha (Pirandello), zintelektualizowaną u Francuza (Gide), pełną humoru u Anglika (Huxley), solidną, ciężką, głęboką i złośliwą u Niemców (Musil, Broch).

Ale powieść ironizująca wiąże dwie tendencje. Jedna — to dążność do demaskowania w czło-wieku bezsilnych prób przeistoczenia kompleksu popędów w komedię sarkazmu, to odwołanie się do psychologicznej analizy, a rezygnacja z przekształceń techniki powieściowej. Tendencja druga — to przewyżczenie konstrukcji dramatycznej (intrygi), to rezygnacja z „drażenia próżni pod nazwą psychologia”. Powieść przestaje być nadal relacją ludzkiego dramatu i staje się jakby sondą zgłębiającą fałsz i błazeństwo, które kształtują istotę ludzką. Stąd pochodzi skoncentrowanie się powieści na fakcie różnorodności i złożoności. Stąd — rezygnacja z jedności (narratorskiego) punktu widzenia.

Z dwu przedstawionych metod powieściotwórczych ta druga — modyfikująca i wizję powieściową, i jej technikę — dojrzewa szybciej.

Prawdziwy powieściopisarz jest artystą interesującym się bardziej techniką powieściową aniżeli filozoficzną interpretacją ludzkiej psychiki. Pokolenie z roku 1925, z Joyce'em, V. Woolf, A. Huxleyem, po odkryciu dojrzałych już — Gide'a i Pirandella, nieżyjących — Prousta i Kafki, odosobnionych — Brocha i Musila, wystawił osobie świadectwo przede wszystkim w zakresie techniki i estetyki powieściowej odrzuceniem dramatycznej konstrukcji powieści.

W ślad za przełamaniem techniki opartej o intrygę psychologiczno-społeczną „wyobraźnia powieściowa” zmuszona została do szukania innej zasady konstrukcyjnej, innej architektury. Tą inną zasadą staje się odmiennie operowanie kategorią przestrzeni: nie na zasadzie planimetrii, ale na zasadzie stereometrii. Analogicznie do zasady operowania kategorią czasu, ujmowanego „od środka”, od strony świadomości, czyli czasu psychicznego (wewnętrznego). A zatem do „zlewania się” czy „nakrywania” odcinków czasu dochodzi wielościennność powieściowej rzeczywistości z chwilą porzucenia jednego (narratorskiego) punktu widzenia i przyjęcia zasady wielości punktów widzenia, reprezentowanej przez postacie bohaterów. Drogę tę wytknął już Gide w rozmowie z R. M. du Gardem, dyskredytując sukcesywną, historiograficzną konstrukcję linii fabularnej pomysłem przedstawienia wydarzeń minionych poprzez wydarzenia współczesne. Konsekwencje wydobyte z tej metody prowadzą do wyczerpania możliwości użycia *imperfectum* i *perfectum praesens* jak i *futurum*.

Wyrazem kompozycji stereometrycznej w powieści, konstruującej nie tylko płaszczyzny wewnętrzznego świata utworu, ale konturujące również formalne jego ramy, jak i sformułowaniem zasad poetyki powieści tego typu jest kwartet powieściowy L. Durrella (*Justine, Balthazar, Mountolive, Cléa* — 1950). Ale zasady techniki wyłuszczone przez Gide'a zastosował już wcześniej R. M. du Gard w *Sorellinie*, a także używał jej Mauriac — w zakresie środków dysponujących odmianami czasu (*Kłębowisko żmij* 1932). Jednakże między Proustem i Huxleyem z jednej a Mauriaciem z drugiej strony istnieje zasadnicza różnica, polegająca na uwidocznieniu procederu u pierwszych, a starannym ukrywaniu wiązań kompozycyjnych u Mauriaca, co daje wrażenie metody bardziej tradycyjnej.

„Powieść zatem odczuwa potrzebę wygrywania względności czasu i punktów widzenia dla wyzolenia rzeczywistości bardziej złożonej i bogatszej. Podziwiano te zabiegi u Prousta, Gide'a,

Huxleya, ponieważ zostały one przez nich podniesione do rangi waloru. Ale w przypadku Mauriaca, który używał ich z pełną dyskrecją w narracji o kroju tradycyjnym, świadczą one o ich niezbędności”.

Podjmuje, rozwija i doskonali metodę manipulacji kategorią czasu i wielością punktów widzenia W. Faulkner. Od innej strony kontynuuje ją T. Wilder, a jeszcze bardziej Dos Passos.

Warunkiem powstania współczesnej powieści było więc „przemieszczenie” (dislocation) punktu widzenia w technice narracji powieściowej.

Streściła *Teresa Cieślukowska*