

ROUVRIR LE ROMAN

De la même auteure

La cote 400, Les Allusifs, 2010 (10/18, 2013)

Le journal d'un recommencement, Notabilia, 2013

La condition pavillonnaire, Notabilia, 2014 (J'ai Lu, 2015)

Quand le diable sortit de la salle de bain, Notabilia, 2015
(J'ai Lu, 2017)

Sophie Divry

ROUVRIR LE ROMAN

Essai

NOTAB/LIA

© Les Éditions Noir sur Blanc, 2017
© Visuel: Paprika
ISBN: 978-2-88250-453-1

à Bernard

Je ne crois pas à l'Originalité, je pense plutôt que les écrivains sont une sorte de bande «collaborative», chacun ajoutant une strate au travail accompli par les autres, chaque strate n'étant rendue possible que du fait de l'existence de ce travail.

Gilbert SORRENTINO, *Salmigondis*

La littérature n'est pas propriété privée ;
la littérature est domaine public.

Virginia WOOLF
«La tour penchée», *L'Art du roman*

Introduction

Plaidoyer pour la théorie

Enfin, c'est une idée simple. Pour moi, le roman, loin d'être un genre mort, bourgeois ou dépassé, réservé aux amateurs d'histoires simples, demeure un genre des plus inclusifs et des plus féconds pour engager la littérature dans des voies créatives nouvelles. Le roman n'est pas contraignant, compromis, pauvre, forcément narratif, vulgaire ou corrompu. Plus que jamais, il est, comme disait Virginia Woolf, «le plus hospitalier des hôtes», réfractaire à toute limite, monstre hybride et stimulant, ouvert à toutes les fantaisies, «la plus indépendante, la plus élastique, la plus prodigieuse des formes littéraires¹».

Mais il m'a fallu du temps pour en arriver là. Car cet amour du roman, prenant son origine dans mes lectures, puis se faisant jour dans ma pratique littéraire, n'a jamais été lié, dans mon écriture, à un goût pour la narration ni pour la création de personnages. Or ces deux ressorts sont souvent au

1. Henry JAMES, préface aux *Ambassadeurs*, 1903.

cœur de la définition de l'art du roman. De ce fait, je me sentais en porte-à-faux avec beaucoup de romanciers qui disent «il fallait que je raconte cette histoire» ou «mes personnages m'ont échappé», ce qui à ce jour m'est inconnu. Mon amour du roman m'a mise une seconde fois en porte-à-faux. Avec la famille intellectuelle qui m'attire le plus affectivement, celle du Nouveau Roman et de l'expérimentation littéraire en général, qui aime inventer des formes nouvelles sans se soucier dans un premier temps de leur réception. Car, tout en admirant les démarches novatrices, souvent contestataires, de ces écrivains-explorateurs, j'ai toujours eu du mal à croire à la mort du roman, postulat qui est souvent à la base de leur recherche.

Si le roman s'est révélé pour ma création une contrée beaucoup plus stimulante que je ne le pensais, c'est qu'au fil du temps ma définition du roman a changé. Constatant cela, j'ai cherché à comprendre ce qui s'était passé, comment et en quel sens mon appréhension s'était transformée. Cet essai présente les jalons de cette réflexion.

Je suis romancière, j'ai voulu réfléchir sur l'art du roman. Eh bien, cela n'a rien d'évident. Car, avant de pouvoir plonger au cœur des questions esthétiques qui m'agitaient, j'ai rencontré des obstacles intellectuels encombrants, sous la forme de scrupules, d'idées reçues ou d'injonctions. Aussi ai-je dû commencer par nettoyer mon plan de travail mental et littéraire.

Certes, nous écrivons toujours avec les héritages qui nous ont constitué. Notre passé, nos études, nos manières de penser. Mais l'écrivain, à son insu, respire également un *air du temps*, celui de son époque littéraire et de son pays. Il n'arrive pas à neuf sur une scène vide. Dans ce contexte, la première difficulté que j'ai trouvée sur mon chemin est cette interdiction tacite de théoriser qui est faite aux écrivains (depuis, justement, les « excès théoriques » du Nouveau Roman). Si je l'ai dépassée, ce n'est pas sans peine.

Cette injonction de ne pas faire de théorie est tellement forte que, le plus souvent, ni les éditeurs, ni les critiques, ni les universitaires n'ont plus besoin de la formuler, la plupart des écrivains leur ayant abandonné le domaine réflexif. On trouve cependant cette interdiction verbalisée par Jean-Marie Laclavetine, éditeur chez Gallimard, dans la correspondance qu'il tient avec l'écrivain Jean Lahougue¹. Quand celui-ci vient le taquiner sur le domaine de la théorie littéraire, la réponse de Laclavetine ne se fait pas attendre : « Laissons la théorie aux chercheurs, aux universitaires, aux vrais critiques². » En d'autres termes : que l'auteur passe son chemin et retourne à la création *pure*.

La force de l'axiome anti-théoricien est qu'il est comme une poupée russe : il contient en son sein

1. Jean LAHOUGUE, auteur de livres « à contraintes », est notamment connu pour avoir refusé le prix Médicis pour *Comptine des Heights* (Gallimard, 1980).

2. J.-M. LACLAVETINE et J. LAHOUGUE, *Écriversons et liserons*, Champ Vallon, 1998, p. 32.

des postulats gigognes secondaires, mais pareillement inhibants. Si je lui ouvre le ventre, je trouve vite une deuxième idée reçue selon laquelle il n'y aurait pas de «grands romanciers qui puissent être aussi de grands théoriciens¹», comme l'affirme Laclavetine.

Regardons ça de plus près.

Vraiment? Pas de grands auteurs théoriciens?

Aux oubliettes, Denis Diderot pour crime de pédagogie dans *Paradoxe sur le comédien*? Femme sans idées, Madame de Staël et *De la littérature*? «Petit auteur», Victor Hugo et ses préfaces à *Cromwell* et aux *Misérables*? Perdue pour la postérité, Virginia Woolf, à cause de ses fécondes réflexions comme *Les Étapes du roman*, *Le Pont étroit de l'art*, *Le Roman moderne*? Romancier raté, Marcel Proust, à cause de *Contre Sainte-Beuve*? Écrivain mineur, Jean-Paul Sartre, parce qu'il se demande *Qu'est-ce que la littérature*? Poète verbeux, Paul Valéry, pour dire ce qu'il pense *Tel quel*? À rayer des manuels, Nathalie Sarraute et *L'Ère du soupçon*? Le *Discours de Stockholm* du Prix Nobel Claude Simon? Ingeborg Bachmann et ses cinq *Leçons de Francfort*? Aragon et son *Traité du style*? Salman Rushdie et *Patries imaginaires*? Carlos Fuentes pour *Géographie du roman*? Italo Calvino pour ses *Leçons américaines*? Elsa Morante pour son article «Sur le roman»? Christa Wolf pour *Lesen und Schreiben*?

1. *Op. cit.*, p. 32.

Mais ouvrons encore les entrailles de la poupée. L'intimidation anti-théoricienne recèle une autre injonction :

«Je n'aime ni les écoles ni les questions d'école¹», dit Laclavetine.

Étant sous-entendu que, pour que l'écrivain soit *libre*, il faut qu'il soit *seul*; c'est à cette condition qu'il sera *original*. Dans un milieu où la solitude règne, les efforts de la pensée réflexive pourraient constituer une première tentative de collectif. Or celui-ci est rapidement considéré comme dangereux. Pourtant, certaines effervescences collectives mettent une pression féconde sur les écrivains en les poussant à prendre des voies particulières. Grâce à la théorie, il peut y avoir émulation. Comme le dit l'écrivain Jacques Roubaud à propos de la poésie :

(...) il me semble que les grands moments d'intérêt et d'efficacité d'une tradition poétique sont ceux où il y a une certaine communauté. Des écoles, des groupes, travaillent dans le même sens : les troubadours, les rhétoriciens... Ces groupes-là ont beaucoup de défauts, mais à cause de ce caractère de communauté, ils réussissent mieux, souvent, que celui qui travaille seul. (...) Le fait d'appartenir à ce mouvement qui fait des choses réellement nouvelles, on ne peut le nier, donne aux gens qui y entrent un talent qu'ils n'auraient pas tout seuls. (...) C'est plus difficile quand il n'y a pas communauté².

1. *Op. cit.*, p. 21.

2. J. ROUBAUD, *Roubaud: rencontre avec Jean-François Puff*, Éditions Argol, 2008, p. 64.

Georges Perec a écrit son premier roman, *Les Choses*, en 1965, dans un contexte de Nouveau Roman. De nos jours, on peut imaginer qu'un individu comme lui, au vu de son histoire familiale pendant la Seconde Guerre mondiale, donnerait plus naturellement dans la veine autofictionnelle ou dans celle du «roman à traumatismes»...

Ouvrons encore le ventre de la matriochka et découvrons l'idée la plus petite, mais celle qui est la plus profondément ancrée chez les écrivains: «La théorie, c'est le dogme.»

Aucun art ne s'enferme dans un dogme sans perdre son âme, et cela fait peur à celui qui veut réfléchir. Mais la théorie n'est pas le dogme, elle est au contraire un outil, discutable et pratique, qui évolue pour rester efficace. Toute théorie, pour être féconde, doit être un appui pour l'écrivain. Pour Jean Lahougue, la théorie «se fonde sur des postulats et des hypothèses, et qui se savent postulats et hypothèses. Tant qu'elle est productive, c'est-à-dire tant que l'expérience confirme ses conséquences internes, elle est tenue pour recevable. Dès lors que l'expérience rend insoutenable une telle coïncidence, force est de réviser les hypothèses, et bientôt les postulats. On change alors de théorie. Non au gré des modes, pour n'importe quelle théorie nouvelle, mais, si possible, pour une théorie qui rend compte à la fois et des phénomènes maîtrisés par la précédente et des aberrations qui ont permis de la contester. Sans doute, et dans les mêmes conditions, deviendra-t-elle à son tour

contestable et caduque, mais c'est à ce prix qu'on aura progressé¹».

La démarche de la recherche en littérature n'est pas forcément aussi vertueusement scientifique que Lahougue le voudrait. Et à la notion de progrès, auquel il aboutit, je préférerais pour ma part le mot de «perpétuation», de «renouveau» ou plus encore de «métamorphose» du roman.

Ce n'est sans doute pas en vain que la plupart des grands auteurs étrangers sont théoriciens. Nous ne connaissons qu'une partie de l'œuvre de Henry James, Danilo Kiš, Salman Rushdie, Christa Wolf. Leurs essais passent plus difficilement la frontière que leurs fictions. Du coup, l'idée que l'on se fait de ce qu'est un «grand écrivain» est elle-même faussée. Si ces écrivains se mettent à réfléchir sur leurs intuitions, c'est bien qu'ils y trouvent un avantage.

Surtout qu'en se penchant sur la question on voit que les écrivains n'ont pas attendu le XX^e siècle et son chaud climat idéologique pour être piqués par la mouche théoricienne. Pendant très longtemps, ils ont été contraints à la réflexivité par leurs éditeurs. En effet, les auteurs ont dû écrire à leur demande des préfaces. Généralisées depuis le XVIII^e siècle, ces préfaces deviennent quasiment obligatoires au XIX^e, avant que cette pratique s'arrête au début du XX^e. On peut lire des préfaces passionnantes d'auteurs français².

1. J.-M. LACLAVETINE et J. LAHOUGUE, *op. cit.*, p. 24.

2. On pourra voir en ligne un florilège des préfaces du XIX^e siècle au lien suivant : <http://ldm.phm.free.fr/Oeuvres/PrefacesXIX.htm>.

C'est étrange de repenser à ce phénomène, qui a duré des siècles, de la préface auctoriale. Elle était considérée comme indispensable aux yeux de l'éditeur – au point de peser sur les écrivains comme un pensum. Non seulement on attendait d'eux qu'ils expliquent leurs choix esthétiques, mais encore qu'ils expriment ces idées dans le livre même. Aujourd'hui, le moins qu'on puisse dire, c'est que le romancier qui propose une préface à son éditeur ne déclenchera pas l'enthousiasme ; on lui dira que c'est prétentieux, lourd, pédagogique ; il comprend vite qu'il a beaucoup à perdre à faire de la théorie, et qu'on le préfère discret sur ces questions-là, voire un peu *idiot*.

Dans un magnifique texte de 1946, Jean Dubuffet dénonce la figure de l'artiste idiot, à la fois sanctifié et crétinisé, «l'artiste professionnel (...) incapable dans la vie courante de quoi que ce soit, dont c'est même la spécialité d'être ahuri, distrait, bonasse et un peu stupide. L'artiste professionnel corse l'affaire en s'affublant de chapeaux démodés ou de cravates ridicules, et fait le bêta, joue puérilement le jeu qu'on attend de lui, dans le but de bien donner l'idée qu'il appartient à ces êtres exceptionnels nés spécialement pour faire de la peinture et rien d'autre¹.»

Ainsi la chape anti-théoricienne a-t-elle une véritable force de destruction. À peine la pensée s'élève que l'injonction de ne pas théoriser s'abat sur elle.

1. J. DUBUFFET, «Avant-propos pour une conférence populaire sur la peinture», *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. I, Gallimard, 2001, p. 47.

Beaucoup d'écrivains sont terrorisés à l'idée de devenir de verbeux ratiocineurs s'ils se mettent à réfléchir.

Du coup, les écrivains ne s'en occupent guère. Les débats sur des questions esthétiques ne sont plus à l'ordre du jour, on respecte le travail de chacun, ce qui est sans doute démocratiquement vertueux, mais ce manque de polémique agit aussi comme un somnifère intellectuel. Par une confusion regrettable entre la polémique et l'agressivité, on n'ose plus s'interpeller les uns les autres ni défendre des positions que l'on aura de toute manière du mal à fonder... par manque de théorie. La plupart des écrivains ne sont pas des êtres combattifs, sinon ils seraient mieux adaptés au capitalisme et ne seraient pas écrivains. Et, pour beaucoup, théoriser représente une gageure. Un ennui. Un risque. L'éditeur n'est pas emballé. Et puis ça prend trop de temps, déjà qu'on en manque pour écrire... Par ailleurs, nombre d'universitaires ont des moyens supérieurs aux nôtres pour décortiquer nos textes; venir leur disputer ce terrain serait insulter les autorités académiques compétentes.

Mais quelle idée avons-nous de la théorie pour croire qu'en amorçant une démarche réflexive un auteur ajoute un élément extérieur, voire *impur*, à sa littérature? Nos réflexions ne seront pas les mêmes que celles des universitaires. Pour nous, un livre n'est pas quelque chose que l'on commente après coup: c'est, concrètement, une *chose à faire*. Toutes les phrases doivent se finir. Les adjectifs