



HAL
open science

De l'hétérogénéité en matière de roman

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. De l'hétérogénéité en matière de roman. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Lire l'hétérogénéité romanesque, 3, Editions et presses universitaires de Reims, pp.7-15, 2009, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 9782915271287. hal-03000331v1

HAL Id: hal-03000331

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000331v1>

Submitted on 11 Nov 2020 (v1), last revised 26 Oct 2023 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

« De l'hétérogénéité en matière de roman »

« Hétérogène : 1/ Se dit des parties, des éléments d'un tout qui sont de nature différente. 2/ Composé d'éléments de nature différente, dissemblables. 3/ Qui n'a pas d'unité, est composé d'éléments de nature différente. *Composite, disparate, hétéroclite...* »¹.

La catégorie de l'*hétérogène*, comme celle de l'*autre*, objet du séminaire de l'an passé², traverse toutes les disciplines : sciences exactes, sciences de la vie et de l'homme, activité artistique. De la simple différence d'éléments composant un tout selon une unification que certains qualifieront de dialectique, à la dissemblance plus accusée mettant en péril la belle unité du tout ainsi formé, se laisse déjà entrevoir l'ambivalence de l'hétérogénéité. Spécialement concernée : la relation esthétique qui repose en dernier ressort, s'agissant de littérature, sur une appréciation, autrement dit une lecture.

Il s'agit donc encore d'interroger sous un autre angle et dans un champ plus restreint, la problématique de l'autre dans l'expérience littéraire. À côté de l'*altérité* rassurante, permettant au sujet d'élaborer et d'enrichir son identité, il faut sans doute accueillir, dérivant du même radical latin *alter*, une inquiétante *altération* qui délite les formations identitaires jusqu'à les rendre méconnaissables³. Le séminaire de l'an passé a ouvert cette piste de réflexion en traitant de l'altération générique, qui déstructure peu ou prou le genre⁴.

Un colloque tenu à Reims il y a quelques années s'est intéressé à « l'expérience de lecture »⁵, partagée entre la « réappropriation subjective » et la « [confrontation] à la réalité objective du texte », plus spécialement à la « littérature comme expérience » dans sa double dimension de relation esthétique et de confrontation à l'autre.

Le premier volet de cette session, « L'expérience de lecture romanesque », repose la question à propos du seul roman, avec l'intuition que la rencontre de l'inédit, par le biais de la fiction

¹ *Le Grand Robert*, III, p. 1794.

² « Lecture et altérités », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 2, Reims, Epure, avril 2008. Philippe Monneret avait déjà remarqué la proximité terminologique, distinguant avec Jacqueline Authier-Revuz deux formes de l'hétérogénéité énonciative : une *hétérogénéité constitutive* – l'Autre de l'inconscient qui traverse le discours du sujet – et une *hétérogénéité montrée* – l'altérité des personnes grammaticales. Voir à ce sujet, dans ce volume, sa communication « Altérité et signification ».

³ Voir *infra*, sur cette question, le regard du philosophe Didier Martz.

⁴ Voir à ce sujet Christine Chollier, « L'envers du décor : quelques phénomènes d'altérité générique », in « Lecture et altérités », *op. cit.*, p. 229-245.

⁵ *L'expérience de lecture*, textes réunis et présentés par Vincent Jouve, Paris, L'Improviste, 2005, p. 7-12.

romanesque, confère à cette expérience une acuité spéciale. Faisant jouer à son propos le couple altérité/altération, il interroge les volets identitaire et esthétique d'une éventuelle hétérogénéité romanesque.

La seconde partie « Lire la peinture par le roman ou le roman par la peinture ? » s'intéresse aux problèmes posés par l'association explicite ou implicite entre le roman et un autre objet sémiotique : la peinture. Complémentarité ? Coprésence dérangeante ? Deux formes encore de l'hétérogénéité.

Le syntagme *hétérogénéité romanesque* ne laisse pas en soi de poser question. Sans doute entre-t-il dans l'élaboration d'un roman nombre d'éléments différents, mais il ne va pas de soi que l'hétérogénéité, au sens fort de la disparate, lui soit consubstantiellement liée. Ainsi, pour Thomas Pavel

la réussite d'une œuvre narrative – sa beauté, aurait-on dit naguère – vient de la convergence entre l'univers fictif mis en scène et les procédés formels qui l'évoquent⁶.

Notons le parti pris plutôt classique chez ce théoricien dont l'essai fait la part belle aux romans à l'ancienne, antérieurs aux grandes formes du XIX^e et surtout du XX^e siècle.

Au plan esthétique, l'hétérogénéité côtoie la catégorie du baroque sans se confondre avec elle. Les ouvrages de référence insistent en effet sur la dimension historique de la littérature baroque, la reliant à la crise de la conscience européenne (1580-1640)⁷. Wölfflin⁸ a posé cinq catégories pour différencier les esthétiques baroque et classique : *pictural vs* linéaire, *profondeur vs* plan, *forme ouverte vs* forme fermée, *multiplicité vs* unité, *obscurité vs* clarté. Ces critères qui touchent à l'agencement des éléments artistiques ou à leur tonalité ont permis, même s'ils ont été dégagés à partir d'une histoire de l'art, d'envisager la catégorie esthétique du baroque sous un angle transhistorique. Il y aurait en ce sens des résurgences de baroque, notamment au vingtième siècle, en raison de certaines similitudes avec la période historique de référence : manque d'unité, obscurité, désordre, crise. L'hétérogénéité dont nous parlons se rapproche de ce baroque transhistorique.

Aussi la formule « Lire l'hétérogénéité romanesque » peut-elle se décliner selon trois versions :

1. Le romancier *met en relation* des composantes hétérogènes ; la tâche du lecteur consiste à découvrir cette relation, à analyser son sens et à enrichir ainsi son expérience du monde.

2. Le roman maintient ouverte une certaine *ligne de fracture* entre les matériaux qui le composent ; il revient au lecteur coopérant avec le romancier d'unifier ces éléments dans une perspective esthétique. Au plan psychologique, on pourrait évoquer sans doute un processus de *réparation*, plus ou moins heureusement réalisé.

3. La lecture du roman *échoue à homogénéiser la disparate* des éléments constitutifs du roman ; elle en tire satisfaction ou malaise. C'est ici que vient jouer le plus nettement, peut-être, le couple altérité/altération.

Remarquons que les deux premières interprétations impliquent un passage de l'hétérogénéité (diversité des éléments constitutifs) à l'unité, rejoignant le premier des trois critères avancés par Beardsley pour dépasser le relativisme esthétique : unité, densité et intensité⁹. Il n'est pas certain que ce critère ait valeur universelle.

On ne peut savoir si la notion d'hétérogénéité s'applique spécialement au roman sans affronter la difficulté bien connue d'une définition du genre romanesque.

Il existe un roman dès l'Antiquité grecque et ceci jusqu'à nos jours, en passant par le roman de chevalerie au Moyen-Âge, le roman des âges baroque et classique, de l'époque des Lumières, du XIX^e et du XX^e siècle. *Le Grand Robert* recourt à la perspective de l'histoire littéraire pour distinguer trois ensembles : le récit adapté des légendes antiques et écrit en vers français, autrement dit en *roman*, puis les chansons de gestes et autres romans courtois, et enfin le roman au sens moderne du terme : « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures »¹⁰. Selon cette filiation,

⁶ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003, p. 46.

⁷ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954 ; Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

⁸ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Club des Éditeurs, 1961.

⁹ Monroe Curtis Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, 2^eme éd., Indianapolis, Hackett, 1981.

¹⁰ *Le Grand Robert*, V, p. 2218.

le roman serait intimement lié à la forme transitoire de la langue nommée *roman*. Mais d'autres cultures n'ont pas le même mot pour désigner ce que le français appelle roman : l'anglais dit *novel*, l'espagnol *novela*... La piste étymologique se heurte au risque de « romanocentrisme ». Certains commentateurs ont souligné le caractère ouvert du genre romanesque, par opposition à d'autres genres codifiés par des règles comme la tragédie. C'est au point que, de façon empirique, pourrait être accepté comme roman tout ce qui est désigné comme tel, notamment par les prescriptions inscrites au seuil de l'ouvrage, voire tout ce qui est reçu comme tel¹¹.

Il y eut pourtant quelques tentatives notoires pour dégager une essence du roman. Ce point de vue conceptuel fut remarquablement illustré par Lukàcs (disciple de Hegel). La *Théorie du roman*¹² étudie la relation dialectique entre conditions d'émergence et autonomie du genre roman. Elle propose un concept unificateur à partir duquel distinguer épopée et roman : la *représentation fictive des rapports entre l'individu et le monde*.

Selon Lukàcs, l'*épopée* oppose la grandeur du héros à la grandeur de la cité (le héros appartient corps et âme à la cité) ; le *roman* remplace l'épopée quand le monde devient problématique, son sens n'étant plus donné de manière immédiate. Il exprime le divorce entre l'idéal auquel aspire le héros et le monde dans lequel il évolue. Le roman progresserait lui-même selon une dialectique en trois temps. Idéalisme abstrait : le monde idéal est plus étroit que l'univers réel du héros (*Don Quichotte*). Romantisme de la désillusion : l'idéal du héros est plus vaste que l'univers réel. *Bildungsroman* : le héros guidé par son idéal se réconcilie avec la réalité concrète (*Wilhelm Meister*).

Selon les théories inspirées par la pensée dialectique et le marxisme, l'hétérogénéité du roman est essentiellement résorbable. Lukàcs note en particulier :

L'individu épique, le héros de roman, naît de cette *altérité* du monde extérieur. Tant que le monde reste intérieurement *homogène*, les hommes ne se distinguent pas non plus en qualité. [...]

L'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à *découvrir* et à *édifier* la *totalité secrète de la vie*¹³. [Je souligne]

Le roman éclaire les contradictions qui rendent le monde hétérogène à l'homme et trace, par la critique de la société bourgeoise, le chemin d'une prise de conscience et d'un dépassement dont le lecteur serait le bénéficiaire. La lecture de Tolstoï par Lénine rejoint cette vue du roman comme instrument critique au service d'une totalité intuitivement visée.

Chez Bakhtine aussi la totalité reste à l'horizon comme le suggère le titre *Esthétique et théorie du roman*¹⁴. Le chronotope du roman moderne représente un dépassement de l'hétérogénéité. À la version antique du temps romanesque entachée de merveilleux, donc non adéquate au temps historique réel élaboré par les hommes, se substitue selon Bakhtine et notamment à partir du XIX^e siècle un temps romanesque *accordé* à ce temps réel.

Les réflexions plus récentes marquent un recul de la visée théorique tendant vers l'unité. Kundera semble pourtant faire écho à Lukàcs lorsqu'il souligne le caractère problématique de la vision induite par le roman

L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses »¹⁵.

Mais le titre symptomatique de son essai *L'Art du roman* n'annonce plus une résolution des contradictions dans le sens d'un message à découvrir. Le grand romancier transforme en plaisir esthétique l'échec de l'esprit humain devant la complexité du monde moderne et ses antinomies demeurées béantes.

À sa façon, l'essai de Thomas Pavel *La Pensée du roman*¹⁶ renonce aussi à la théorie toute puissante sans l'abandonner tout à fait. Son livre combine en effet le point de vue historique et le point de vue conceptuel, tentant de cerner les traits spécifiques du roman à certaines époques.

¹¹ Le titre choisi par Henri Godard *Le roman modes d'emploi* (Paris, Gallimard, « Folio essais, 2006) pour présenter les grandes tendances du roman du vingtième siècle s'inscrit au moins pour une part dans cette perspective.

¹² Georg Lukàcs, *Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963.

¹³ *Théorie du roman*, p. 54 et 60.

¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, « Les formes du temps et le chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, trad. française, Paris, Gallimard, 1978.

¹⁵ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, rééd. « Folio », n° 2702, p. 30.

¹⁶ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*

Pavel reproche aux historiens comme Edwin Rhode d'avoir privilégié certaines formes en raison de présupposés non justifiés, en bref d'avoir fait la part belle au réalisme du XIX^e siècle présenté comme l'âge d'or du roman au détriment de l'époque du récit merveilleux ou idéaliste. Ces historiens vont chercher dans le roman picaresque (*Lazarillo de Tormes*), voire dans le *Quichotte* les prémisses du roman moderne au nom du vraisemblable illustré par la vie de misère dépourvue de noblesse ou par la faillite du roman de chevalerie auquel Don Quichotte reste attaché alors que l'époque féodale a disparu. Ou dans *La Princesse de Clèves* les prémisses du réalisme psychologique.

Le point de vue conceptuel illustré par Lukàcs et Bakhtine est soumis également à la critique. Malgré les mérites reconnus à Lukàcs, sa vision du roman, dans sa volonté unifiante, apparaît schématique. Elle présente le défaut majeur de figer le roman à l'époque de son prétendu sommet, soit dans la première moitié du XIX^e siècle. Quant à Bakhtine, lui aussi serait suspect d'enfermer le roman dans l'idée d'un progrès plus ou moins linéaire auquel Pavel substitue la description analytique, hors de toute idée de progrès, de quatre époques du roman, du XVI^e au XX^e siècle.

À l'intérieur de chacune de ces époques, l'essayiste enregistre des confrontations entre des esthétiques différentes, voire opposées. Il n'abandonne pas pour autant l'idée que le roman puisse résoudre une hétérogénéité avec laquelle il compose, ainsi que je l'ai dit plus haut :

la réussite d'une œuvre narrative – sa beauté, aurait-on dit naguère – vient de la convergence entre l'univers fictif mis en scène et les procédés formels qui l'évoquent.

Selon, Pavel le roman met en relation la question de la fiction romanesque et celle des valeurs qui permettent d'apprécier l'action du héros. Le roman est le « premier genre à s'interroger sur la genèse de l'individu et sur l'instauration de l'ordre commun »¹⁷. L'interrogation, sans la solution, voilà qui reste assez proche de la perspective tracée par Kundera.

L'expression titre *Pensée du roman* souligne cette nouvelle perspective. Elle renvoie à un processus complexe et original, apparenté à une réflexion de l'homme sur lui-même dans ses états successifs, par le moyen d'une forme littéraire. Cette pensée se donne à lire dans l'après-coup, elle résulte de la relation entre les romans et leurs lecteurs.

Dans la phase 1 dite de *transcendance de la norme* (XVI^e - XVIII^e siècle), Pavel voit l'extériorité des idéaux normatifs par rapport à l'ambiance empiriquement observable. Il détecte un fonds platonicien, séparant l'idéal de la réalité.

La phase 2 d'*intérieurisation* (XVIII^e siècle) manifeste l'énergie normative et l'autosuffisance de la belle âme. Elle met en tension l'idéalisation (Rousseau : *La Nouvelle Héloïse*, Richardson) et son contraire (Sterne, Fielding, Diderot).

Avec la phase 3 (*naturalisation de l'idéal* : XIX^e siècle) l'insertion sociale, géographique, historique du héros s'attache à rendre plus plausible la grandeur d'âme sans que cesse le débat entre les idéalistes (Scott, Balzac, Tolstoï) et les sceptiques (Stendhal).

Enfin au XX^e siècle, dans la phase 4 de *détachement*,

une rupture inédite sépare désormais la réalité, devenue mystérieuse et profondément inquiétante, et l'individu, libéré des soucis normatifs et conçu comme le site d'une activité sensorielle et linguistique irrépressible. Cette évolution assure au roman une nouvelle labilité formelle, sans pour autant changer l'objet séculaire de son intérêt : l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde¹⁸.

Plus souple et mieux en phase avec la richesse du corpus romanesque que les analyses de Lukàcs, la vision du roman proposée dans ce livre en conserve deux des présupposés fondamentaux : le divorce plus ou moins accentué entre le sujet humain et le monde, la quête de sens impliquée par ce divorce. Elle souligne l'importance accrue du rôle imparti au lecteur confronté à ce divorce et auquel revient la tâche de résorber, s'il le peut, s'il le veut, cette hétérogénéité foncière.

Pour parler en termes genettiens (*Fiction et diction*), l'hétérogénéité romanesque est à la fois *constitutive et conditionnelle*.

On peut pour finir en reprendre quatre aspects.

Hétérogénéité foncière du *genre*, d'abord. Le roman, d'un point de vue constitutif oscille entre des modes d'expression antinomiques, du merveilleux au réalisme, accueillant toutes les formes narratives et toutes les manières ; anti-roman, comme le furent certaines œuvres du vingtième siècle, il

¹⁷ *La Pensée du roman*, p. 46.

¹⁸ *La Pensée du roman*, p. 436.

devient encore un *nouveau roman*. Éclaté en sous-genres, il subvertit depuis quelques décennies la frontière entre récit *fictif* et récit *factuel* (autobiographique) dans cette forme nouvelle : l'*autofiction* qui n'est plus tout à fait un roman mais qui l'est encore un peu, disant la possibilité d'une acception métaphorique du roman¹⁹.

La subversion des codes réalistes un temps tenus comme le nec plus ultra en matière de roman est elle-même tributaire de l'évolution des connaissances. Au plan psychologique, la fin de l'idée d'un sujet unifié et maître de soi, sous l'influence de la psychanalyse, a probablement contribué à orienter l'écriture romanesque dans des directions nouvelles.

Au sens propre du mot roman, le second type d'hétérogénéité constitutive est celui de la *fiction* comme alternative au *réel*, tel que chacun peut l'élaborer à partir de l'ensemble de ses relations sociales. La fiction romanesque commence dès que le narrateur invente un monde parallèle, une histoire, des personnages qui sont supposés être distincts de lui-même. On peut rappeler à ce sujet le moment de contestation radicale que fut à l'âge surréaliste le procès du roman mené par Breton dans *Le Manifeste*. À cette réduction foncière de l'hétérogénéité²⁰ certains membres du groupe comme Soupault²¹ ou Aragon²² opposèrent, au risque de se voir excommuniés, une résistance tenace qui indique le rôle irremplaçable à leurs yeux et sans doute aux nôtres de la fiction au premier degré comme mode d'exploration par la littérature.

Dans un troisième sens, l'hétérogénéité romanesque se donne à penser comme *insertion de plus en plus problématique de l'individu dans le monde*, par fiction interposée. Comme interrogation sur les valeurs fondant la vie humaine à un moment donné. La résorption de cette hétérogénéité constitutive et conditionnelle, met en jeu l'activité conjointe du romancier et du lecteur, sans que soit obligatoirement requise la convergence présupposée par Pavel.

Enfin, et sans prétendre clore ainsi un recensement exhaustif, on peut envisager une quatrième forme d'hétérogénéité, confondue avec l'altérité plus ou moins dérangeante des matériaux intertextuels, voire intersémiotiques, accueillis par le roman. Le rôle dévolu ici à l'interprétation confère encore à cette hétérogénéité un statut partiellement conditionnel. De là, entre autres, l'hypothèse d'un dialogue croisé entre le romancier et le peintre que l'on retrouvera dans la seconde partie.

Alain Trouvé
Université de Reims Champagne Ardenne

¹⁹ C'est dans ce sens que nous avons-nous même risqué l'idée d'un roman de la lecture au sens métaphorique du terme pour dire l'implication de l'imaginaire dans l'ensemble des processus interprétatifs (*Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004).

²⁰ Dans Nadja, Breton affirme vouloir s'opposer à « tous les empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes » ; il écrit encore : Je persiste à réclamer des noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé. (*Nadja*, in *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, I, p. 650-651).

²¹ Auteur de six romans entre 1923 et 1925, Soupault leur en ajoutera trois entre 1927 et 1929. Lors de l'Assemblée du groupe surréaliste tenue le 23 novembre 1926 lui est expressément reproché « une activité littéraire désordonnée » (*Archives du surréalisme*, 3, Présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Paris Gallimard, 1992, p. 56-57).

²² Dans la même période 1923-1928, Aragon entreprend la rédaction de *La Défense de l'infini*, ce « roman des romans » inachevé et partiellement détruit dans lequel il évoque, dans un mélange d'humour et de sérieux dissimulé, la « volonté de roman » qui l'anime (*La Défense de l'infini*, [1923-1928], Paris, Gallimard, 1997, p. 417).