

Modernisme et littérature - le roman comme recherche

Outre les caractéristiques des questions générales de l'art esquissées précédemment, il importe de relever certains aspects qui marquent le domaine littéraire, la littérature narrative en particulier. Face à la nouvelle conception artistique, mais surtout face aux nouvelles tendances de la vie moderne, la littérature de ce milieu du XIX^e siècle connaît des mutations importantes. Il est évidemment impossible de les inclure toutes dans ce bref parcours du moderne, ayant pour but de repérer certains de ses points distinctifs sur lesquels pourrait se bâtir le concept de postmoderne. Il ne sera donc question que de tendances générales, des thèmes, formes et attitudes dont se revêt le modernisme littéraire, ayant égard particulier au domaine français et francophone. En même temps, il importe de signaler que ce bref parcours s'intéressera notamment à la littérature narrative, c'est-à-dire le roman en tant que représentant principal du modernisme littéraire. Les questions de poésie, bien qu'aussi largement importantes pour celui qui s'occuperait de cette question, seront laissées de côté ou mentionnées de manière sommaire, étant donné leur complexité et le caractère marginal de leur apport.

Définir le modernisme littéraire, c'est-à-dire la littérature qui naît après Baudelaire, paraît impossible. Une des façons de cerner ce vaste domaine réside dans une délimitation temporelle, c'est-à-dire de son début et de sa présumée fin. Elle sera forcément générale et réductrice. Le terme de « modernité » en tant que référence culturelle naît sous la plume de Baudelaire. Elle veut s'approcher de la vie moderne, mais elle s'en détache au point qu'il ne faut plus parler de modernité, mais, comme nous le suggérons, de modernisme. Si donc ce modernisme émerge comme résultat de multiples facteurs qui définissent la modernité en termes de période de la société occidentale, il s'achève avec leur décomposition et avec le changement du paradigme social. Cette délimitation hypothétique situe le début du modernisme à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, époque où naît le concept baudelairien de « modernité » artistique. Sa fin couvre alors les années où se font voir les premiers signes de sa présumée déconstruction. C'est le moment où cessent de rayonner les derniers représentants des écoles ou groupements littéraires aux traits avant-gardistes. C'est en ces termes qu'on tracera, à titre complémentaire, les contours temporels du modernisme français.

Les caractéristiques du modernisme littéraire surgissent à partir des textes incombant à ce vaste champ délimité temporellement. Le terme est originaire du domaine anglo-américain - *modernism* -, où il correspond à une période précise, celle des années 1910 - 1930. C'est aussi dans ce sens de périodisation que Gilles Lipovetsky, dans *L'Ere du vide*, reprend ce terme. Les modernistes anglais et américains se distinguent des autres auteurs en ce qu'ils font le pendant, dans leur spécificité, des avant-gardes française, italienne ou allemande. Un mélange d'innovations formelles, d'attaques contre le monde moderne, de visées mythologisantes réunissent T. S. Eliot, E. Pound, Epstein, S. Lewis, le vorticisme, D. H. Lawrence et V. Woolf. Or Irwing Howe, représentant de la critique américaine, ne caractérise plus le modernisme comme un chaînon dans la suite chronologique des mouvements, écoles et groupements artistiques. Il le considère comme une sensibilité générale, de Rilke à Strindberg. Cette sensibilité traduit un certain antagonisme par rapport à la réalité moderne ambiguë et une volonté d'accentuer la dimension de l'expression, c'est-à-dire le privilège accordé à la forme devant le contenu.¹

Dans le domaine français, le début du modernisme peut correspondre avec ce que Jean-Paul Sartre appelle « la génération de 1850 ». Il situe le début du modernisme littéraire aux alentours de cette année, puisque c'est le moment « où l'artiste prend conscience de son aliénation face aux valeurs

¹ *Decline of the New*, New York, Harcourt, Brace and World, 1970.

dominantes de la culture bourgeoise. »² Ce modernisme traduit déjà la volonté de l'art qui se veut critique de la nouvelle réalité sociale. Les réactions que certaines œuvres éveillent viennent confirmer leur caractère critique (*Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary*). Cet aspect modernisme ne reflète cependant pas ce qui était primordial pour Baudelaire : un moderne qui traduise la nouvelle réalité de l'époque - la modernité - marquée par la nouvelle industrie, les inventions techniques et scientifiques dont l'art et la littérature en premier lieu, étaient tenus de rendre compte, de chanter la nouveauté, la « modernité ». Ainsi, la modernité du monde et spécialement celle de la technique se montrent inséparables de la modernité dans l'art. Citant Baudelaire et Apollinaire (« Crains qu'un jour un train ne t'émeuve Plus »), Henri Meschonnic associe les modernités - technique, sociale et culturelle - comme domaines qui s'influencent. Pourtant, cette modernité technique et même politique ou sociale peut susciter, comme Meschonnic le suggère, deux réactions qui vont dans deux sens inverses : « Rejet ou adhésion, c'est de toute manière une partie de l'ensemble. » La nouvelle réalité matérielle, celle de la modernité, contribue largement, si elle n'en est pas à l'origine, à créer la nouvelle couche sociale - la bourgeoisie - que l'art, mais surtout la littérature, prennent comme point de mire, comme matière à travailler sous une lumière critico-analytique. Le modernisme exprime donc une ivresse par la modernité technique d'une part, mais, paradoxalement, peut-être sous l'impulsion de la modernité sociale, aussi son désœuvrement par cette technique. Conformément à l'aspect du modernisme relevé par Adorno, le modernisme peut s'exprimer par une position anti-moderne : « Et la modernité de cette anti-modernité renouvelle le vieux dualisme, les anti-occidentalismes, les intégrismes. La plus moderne des professions est la prophétie. Plus justement, l'apocalyptisme. »³ En ce sens, étant l'un des éléments de la culture moderne, le modernisme littéraire souligne la scission entre les trois logiques de la modernité : celle d'ordre techno-économique, politique et culturel qui sont, chacune, animées par un autre principe : « la rationalité fonctionnelle », « l'égalité » et « l'hédonisme ».⁴

Mentionnant cette posture de la modernité dans le champ culturel, Gilles Lipovetsky présume que l'aspect le plus important du modernisme est celui de la rupture avec les deux autres logiques, avec les deux autres modernités. Il s'agit d'une rupture d'ordre épistémologique qui se manifeste dans le domaine littéraire, plus exactement dans celui du roman, sur deux plans : celui de l'objet de la représentation et celui de la manière de représenter. Le premier plan regroupe les phénomènes tels que le retour de la subjectivité, la prospection interne et en profondeur du sujet, le mal exprimé dans le rapport envers le référent - le réel externe, envers la réalité environnant le sujet ; de même il appartient de mentionner le côté métadiscursif (méta-romanesque) du phénomène : à savoir le débat sur l'objet de la représentation littéraire même. Tels des grands récits (méta-récits), les textes critiques de Jean-Paul Sartre, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou Philippe Sollers - pour ne citer que les plus significatifs - représentent des doctrines qui touchent l'écriture romanesque.

De l'autre côté, au niveau de la manière de représenter, le modernisme littéraire paraît s'exprimer le mieux en termes de crise de la représentation. Le statut de la mimésis est mis en question par elle-même. Le romancier moderne doit affronter une question on ne peut plus déterminante : « Comment raconter une histoire au moment où il s'avère impossible de raconter à l'ancienne ? »⁵ C'est-à-dire à la manière du romanesque traditionnel, « balzacien » ? Cette représentation devient donc impossible. Il faut chercher des issues : la littérature se replie sur elle-même, ses auteurs recherchent l'imprésentable et le mythe fait son retour non seulement comme matière à raconter, mais aussi comme manière de raconter.

Le rapport entre la fiction et la réalité se problématise. La question de la mimésis se pose à tout moment. Elle devient la clé de voûte du modernisme littéraire. Le roman traditionnel, élaboré surtout par les romanciers réalistes, était en effet le résultat du positivisme qui, après le domaine de la pensée

² Charles Russell, « La réception critique de l'avant-garde », *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai-Kiadó, 1984, t. 2, p. 1124.

³ Henri Meschonnic, *op.cit.*, p. 39-40.

⁴ Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 122.

⁵ Jiří Trávníček, *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy (Le récit est-il mort ? Les schismes et dilemmes de la prose moderne)*, Brno, Host, 2003, p. 56.

philosophique, s'empare également de l'écriture romanesque. Le romancier traditionnel présuppose qu'il peut dessiner l'image de la vie dans tous ses plans. En d'autres termes qu'il raconte, puisqu'il sait. Il sait, puisque le monde est lisible. Le monde et les choses sont évidents, accessibles, descriptibles. Le romancier présuppose également que le monde qu'il écrit est lisible pour le lecteur. Et que le rapport qui les unit se fonde sur l'évidence de l'expérience commune. L'envoyé direct de l'instance auctoriale, le narrateur peut tout savoir, puisque nous, les lecteurs, croyons tout comprendre. Or la modernité brise cette certitude en tant que position anthropologique de la pensée. L'écriture moderniste reflète le processus commencé par Baudelaire et achevé par les avant-gardes. Ce processus problématise le lien entre le monde, l'expérience individuelle, l'écriture du roman et la lecture. Car enfin, le monde n'est pas connaissable, l'expérience que nous en avons n'est que fragmentaire, discontinue et infiniment subjective. L'art n'est pas là pour rapprocher le monde, mais au contraire pour l'éloigner. La conscience du roman n'est plus celle de quelqu'un qui sait, mais celle qui sait qu'elle ne peut pas savoir. En ceci le roman met une barrière entre lui-même et le monde, et entre le monde et la conscience du lecteur. Il ne s'agit plus du consensus confirmé par l'expérience commune à propos du monde, mais de la destruction volontaire du lien entre le monde et la conscience individuelle.

Poussée par le foisonnement de la modernité dans le domaine philosophique, politique et social, l'expérience de la première moitié du XX^e siècle ne peut qu'affermir cette direction et persuader l'art de la justesse de celle-ci. Le modernisme continue sa trajectoire dans le sens de l'éloignement du monde, du réel qui s'avère de plus en plus complexe. L'homme n'arrive plus à comprendre le monde. Le roman n'y peut rien, il ne peut plus continuer à raconter toujours de la même manière. C'est en ces termes qu'Alain Robbe-Grillet s'exprime, quand il parle de la réalité et de sa reproduction au moyen de la représentation cinématographique :

Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement. C'est là, en tout cas, ce qu'il a de plus remarquable. [...] Il peut sembler bizarre que ces fragments de réalité brute, que le récit cinématographique ne peut s'empêcher de nous livrer à son insu, nous frappent à ce point, alors que des scènes identiques, dans la vie courante, ne suffiraient pas à nous sortir de notre aveuglement [...] L'aspect un peu inhabituel de ce monde reproduit nous révèle, en même temps le caractère *inhabituel* du monde qui nous entoure : inhabituel, lui aussi, dans la mesure où il refuse de se plier à nos habitudes d'appréhension et à notre ordre.⁶

Le roman doit donc commencer auprès de soi-même ; à moins qu'il saisisse le sens de sa propre existence. Pour cela, il est nécessaire d'entamer, si ce n'est continuer, la quête sur le roman lui-même. Il se replie sur lui-même pour se plonger dans une auto-réflexion : réflexion de sa propre conscience et de ses propres possibles. En ce sens, il renoue avec l'héritage de Cervantès, fondateur, avec Sterne, Diderot, etc., du « roman moderne » et des temps modernes.⁷

Le roman moderniste se trouve donc dans une position d'où il a du mal à se sortir. D'un côté il y a un grand point d'interrogation au-dessus du statut de la mimésis même, de l'autre il y a le réel qui fera toujours l'objet de la représentation. La nature de la littérature, et notamment de la littérature narrative dont le roman est le représentant majeur, implique, comme on l'a vu chez Adorno et Lipovetsky, le besoin de communiquer le monde qui nous entoure. Cette soif s'accroît avec l'éloignement de ce monde qui devient de moins en moins compréhensible. Il se complexifie et son décryptage s'avère impossible, au moins avec le prisme du roman traditionnel, avec les « yeux balzaciens ». Il ne faut pas répéter que le roman moderniste cesse de saisir le monde, puisque notre expérience même n'y arrive pas non plus. Pourtant, le besoin évoqué ci-dessus pousse à continuer de chercher une voie, de s'engager dans l'écriture du monde.

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 18-20.

⁷ Cf. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio », pp. 17, 20.

En ce sens, la déclaration de la supposée dernière des avant-gardes littéraires, le mouvement autour de la revue *Tel Quel*, démontre à quel point la relation entre la représentation mimétique et le monde préoccupe la création littéraire :

Sans doute rien n'est plus important vis-à-vis du monde, et venant d'un ensemble aussi mal défini qui s'appelle « nous » ; sans doute rien ne mérite plus d'attention que ce décalage entre l'objet, le spectacle qui se trouvent devant nos yeux, l'idée que nous nous en faisons, la manière dont nous le recevons habituellement, et la découverte (la sensation de découverte) brutale ou progressive de cet objet, de ce spectacle, où nous retrouvons, par la force d'une sensation particulière, l'intérêt que mérite ce monde, ce monde TEL QUEL, l'étendue infinie de sa richesse et de son possible [...] Vouloir le monde, et le vouloir à chaque instant, suppose une volonté de s'ajouter la réalité en la ressaisissant et, plus qu'en la contestant, en la représentant.⁸

La représentation de la réalité n'est pas mise en question : c'est la manière même de représenter cette réalité qui se cherche. En l'écrivant, le genre romanesque s'acquitte du rôle de critique de la réalité. C'est-à-dire de la modernité. Il serait possible de conclure ici avec Michel Butor citant Mathew Arnold : « la poésie est une critique de la vie ».⁹ Le roman, genre protéiforme et ouvert qui échappe aux règles, représente un terrain de prédilection pour l'expérimentation. D'ailleurs, le roman a été choisi par les romanciers du XVII^e siècle, comme par exemple Scarron, Charles Sorel ou Furetière, pour sa liberté à l'égard des contraintes génériques. Le début du « roman moderne » se situe, comme nous l'avons vu chez Kundera, au moment où ce genre se met en cause et où il est question de ce que Charles Sorel appelle « anti-roman ». Cette évolution du genre romanesque témoigne d'une certaine rupture épistémologique, étroitement liée à la problématisation de l'imitation / simulation / représentation de la vérité / nature / réalité.¹⁰

Au moment où le roman conteste sa propre capacité à représenter et tourne dans l'autoréflexion, comme c'est le cas du roman comique, picaresque ou anti-roman, un nouveau changement épistémologique s'opère avec ce qu'il est convenu d'appeler l'émergence du sujet. La découverte cartésienne de la conscience qui observe, du sujet qui conçoit le monde objet, implique que la narration est inévitablement produite par « le sujet parlant dans le langage implicitement ou explicitement ».¹¹ Un autre changement épistémologique lui succède et plonge le roman dans la cohérence construite par la vie quotidienne au moyen de repères identitaires, spatiaux, temporels, linguistiques. Ce changement se reflète dans un souci de vérisme et oriente le roman vers le « réalisme ».¹² Ce prétendu réalisme élabore une écriture qui incarne la position anthropologique reposant sur la conviction que le monde est totalement connaissable. D'où la certitude des romanciers « réalistes » - au sens de partisans de ce type d'écriture « vériste » - que le monde réel est communicable et que le meilleur moyen de communication est le roman. Cette certitude a produit un serviteur de l'écrivain. Celui-ci se présente sous forme du narrateur omniscient, autrement dit la narration à focalisation zéro dans la terminologie genettienne, la vision par derrière dans la terminologie de Jean Pouillon. Le modernisme tel que nous l'envisageons ici s'oppose à cette attitude en la contestant comme superficielle et en récusant ses catégories narratives de linéarité, de régularité et de cohérence comme pure illusion ne correspondant aucunement avec la complexité du réel. Le narrateur traditionnel pouvait raconter tout sur l'histoire, sur les personnages du seul fait qu'il ne se rendait pas compte qu'il savait. Il était omniscient en même temps qu'il ne savait rien. Or le narrateur tel que conçu par le modernisme romanesque ne peut pas raconter, ne serait-ce qu'en raison du fait qu'il sait qu'il ne peut pas savoir.¹³ Pour cette raison, la conscience qui narre a dû changer d'attitude.

⁸ « Déclaration », *Tel Quel*, N° 1, printemps 1960, p. 4.

⁹ Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 11.

¹⁰ Daniel Riou, « De la modernité », *Œuvres et Critiques, Le Post-modernisme en France*, année XXIII, N° 1, 1998, p. 18.

¹¹ Selma Zebouni, « La mimésis en question : métafiction et autoréférentialité au XVII^e siècle », *Papers of French Seventeenth century Literature*, N° 30, 1989, pp. 166-167.

¹² Daniel Riou, *op. cit.*, p. 23.

¹³ Jiří Trávníček, *op. cit.*, p. 22.

A titre d'exemple éloquent de l'évolution de la constitution du réel dans le roman tout au long du modernisme, il suffit de citer Alain Robbe-Grillet qui symbolise à notre avis l'un des piliers du modernisme littéraire français. Ses réflexions « sur quelques notions périmées » du roman traditionnel ou sur le réalisme et la réalité (« du réalisme à la réalité ») démontrent assez bien jusqu'où le modernisme littéraire a poussé la préoccupation primordiale du genre romanesque - la découverte de la réalité : « [celle-ci] ne continuera d'aller de l'avant que si l'on abandonne les formes usées. A moins d'estimer que le monde est désormais entièrement découvert (et, dans ce cas, le plus sage serait de s'arrêter tout à fait d'écrire), on ne peut que tenter d'aller plus loin. »¹⁴ Il s'agit donc d'une scission avec la sensibilité du XIX^e siècle. Chez un auteur moderniste l'emporte la conviction que ce qui garantit la réalité n'est pas un ensemble de normes et d'usages quant à la façon d'écrire un récit réaliste, vraisemblable, digne de confiance, mais l'expérience subjective. D'autre part, « la connaissance de ce que nous avons, de ce qui est en nous et de ce qui nous entoure (connaissance scientifique, qu'il s'agisse de sciences de la matière ou sciences de l'homme) a subi de façon parallèle des bouleversements extraordinaires. [...] Donc, même si le roman ne faisait que reproduire la réalité, il ne serait guère normal que les bases de son réalisme n'aient pas évolué parallèlement à ces transformations. »¹⁵ C'est ici que s'opère le plus grand changement. Pour un romancier traditionnel, le roman n'est qu'un outil, qu'un terrain sur lequel il peut faire jouer (observer et analyser) la réalité du monde. C'est elle que le roman cherche. Dans la conception moderniste, le roman devient une partie de cette réalité qu'il reflète : « Il n'exprime pas, il cherche. Et ce qu'il cherche, c'est lui-même. »¹⁶

La volonté de se rechercher est aussi le résultat d'un grand changement dans la nature de la narration. Pour un écrivain moderniste la narration cesse d'être le lieu d'une observation objective, comme c'était le cas dans le roman traditionnel. Dans la mesure où ce mode narratif assurait au lecteur l'impression d'être en contact direct avec la « réalité », la transparence du narrateur était pour celui-ci primordiale. La modernité au sens des Temps modernes naît avec l'émergence de la conception du sujet et s'associe au grand changement épistémologique : la création du nouveau discours scientifique consistant en ce qu'un sujet se prononce sur un monde objet.¹⁷ La conscience qui observe et rend compte du monde en l'analysant a dû traverser, et pas seulement dans le domaine littéraire, la phase où l'illusion d'objectivité jouait un rôle de première importance. Cette illusion était à même de hisser le roman au rang des disciplines scientifiques. L'écriture moderniste ébranle cette conviction.

Dans la conception d'Henri Meschonnic, le moderne représente le travail du sujet. Si dire « je » implique le moment même de l'énonciation, le moment présent ici et maintenant, et si le moderne s'identifie au nouveau, c'est-à-dire « le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour qu'il demeure le temps de sujet »,¹⁸ le modernisme romanesque surgit en effet comme le travail de la subjectivité. La subjectivité qui donne la forme, les paramètres et les contours à cette recherche du monde qu'incarne le roman. Le romanesque travaille la subjectivité, il est vrai, depuis longtemps déjà. Cet espace d'investigation littéraire a été prospecté par le romantisme et même beaucoup plus tôt si nous songeons à Rousseau. Il s'agit du moi qui contemple et conçoit les choses. Cependant, l'émergence du subjectivisme moderne se recoupe avec la découverte de la subjectivité de l'énonciateur : « Le 'je' qui ne réfère à rien qui soit extérieur à celui qui parle. »¹⁹ La subjectivité entre dans le discours de celui qui raconte l'histoire. Au fur et à mesure que la modernité s'exerce dans la complexité de la vie humaine, celle-ci se révèle au scripteur. De plus, le modernisme romanesque ne conçoit plus l'énoncé de la subjectivité comme une confidence du moi, mais comme la conséquence de

¹⁴ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*

¹⁵ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 137. Il faut bien évidemment ne pas oublier Nathalie Sarraute et son « Ere du soupçon ». Pour elle, « la vie à laquelle, en fin de compte, tout en art se ramène (cette « intensité de vie » qui, décidément, disait Gide, fait la valeur d'une chose »), a abandonné ces formes autrefois si pleines de promesses et s'est transportée ailleurs. Dans son mouvement incessant [...], elle a brisé les cadres du vieux roman et abandonné les uns après les autres les vieux accessoires inutiles. » *Les Temps modernes*, N° 52, 1950, pp. 1420 - 1421.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Selma Zebouni, *op. cit.*, p. 166.

¹⁸ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*

la nouvelle signification sociale et historique de l'individu.²⁰ Fugace et contradictoire, la subjectivité s'exprime sous une apparence discontinue, fragmentée, incohérente, personnalisée. L'individu narré ne ressemble plus au personnage romanesque tel qu'il apparaît dans le roman traditionnel : il n'a plus de contours, pas même un nom. Il n'est qu'un faisceau de réactions spontanées.²¹ Objectivité du regard, cohésion de la conscience qui parle, cohésion du personnage, toutes ces catégories du roman traditionnel apparaissent aux yeux du roman moderniste comme superficielles. Pas même le moi qui observe n'est cohérent. Etant conscient non seulement de l'incohérence des autres, mais aussi de la sienne, il ne peut pas donner une image cohérente de la réalité :

Si, rassemblant son courage, il [l'auteur] se décide à ne pas rendre à la marquise les soins que la tradition exige et à ne pas parler que de ce qui, aujourd'hui, l'intéresse, il s'aperçoit que le ton impersonnel, si heureusement adapté aux besoins du vieux roman, ne convient pas pour rendre compte des états complexes et ténus qu'il cherche à découvrir. [...] Et puisque ce qui maintenant importe, c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires et de rendre, dans la mesure du possible, la richesse et la complexité de la vie psychologique, l'écrivain, en toute honnêteté, parle de soi.²²

Il parle de soi également dans la mesure où ce qu'il dit reflète sa propre vision des choses. Ainsi, le fondement même de la littérature narrative occidentale, sa capacité de mimésis, sont mis en question. Le modernisme a rejeté toutes les conventions qui lui assuraient le statut de l'espace de recherche, sur lequel on étudie, de manière objective, le monde environnant. Le roman, en tant qu'« un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité »²³ doit, d'abord, chercher soi-même son propre terrain de jeu, comme il en était question chez Robbe-Grillet ou Butor.²⁴ Pour cette raison, ayant rejeté le revêtement traditionnel des conventions romanesques, le roman se lance dans une recherche de sa propre substance. Il s'interroge sur lui-même.²⁵ Le premier signe de cette interrogation était le roman sur le roman, tel que Gide le conçoit.

Si nous nous référons de nouveau à Henri Meschonnic, le modernisme littéraire paraît trouver son plein essor autour de l'an 1912 où se situe le commencement de « l'effet Mallarmé ».²⁶ Mettant en évidence l'aspect « formel » de la littérature lorsque la spatialisation et visualisation de l'écriture fait son émergence, ce modernisme entame l'interrogation sur sa propre substance. Avec *Les Faux-Monnayeurs*, le romanesque se reflète et peut ainsi regarder le processus même de sa propre production. Le questionnement continue. Si la modernité représente également la révélation de la fonction « méta » de la langue, le zénith du modernisme littéraire serait la découverte et la mise en pratique de la fonction métadiscursive de la littérature avec, en premier lieu, le métadiscours du roman. Si ce dernier naît au XVII^e siècle avec l'apparition de l'histoire comique, genre mineur qui s'oppose à la littérature officielle, c'est-à-dire codifiée, il se définit alors en termes d'espace libre de contraintes de la codification générique permettant de « procéder à des expérimentations formelles » et « d'exprimer des idées audacieuses ».²⁷ Le questionnement sur le fonctionnement de l'écriture littéraire commence avec le début des Temps modernes, époque qui met en cause la structure de l'ancien régime basé sur la

²⁰ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 143.

²¹ « Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contre-cœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur. Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler est pour le romancier une gêne. » Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 1426.

²² *Ibid.*, pp. 1423-1424.

²³ Cf. « Le roman comme recherche », *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960, p. 7.

²⁴ « C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le récit est le laboratoire du récit ». Michel Butor, *op. cit.*, p. 8.

²⁵ « Et puis, probablement avec les premiers ébranlements de la bonne conscience bourgeoise, la littérature s'est mise à se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature. » Roland Barthes, « Littérature et métalangage », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964, p. 106.

²⁶ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 25.

²⁷ Daniel Riou, « De la modernité », *Œuvres et Critiques, Le Post-modernisme en France*, année XXIII, N° 1, 1998, p. 20.

tradition. Le roman moderne est symptomatique de cette époque par sa contestation des valeurs issues de la tradition. Lorsque Charles Sorel réédite en 1621 son *Berger extravagant*, il le désigne comme « anti-roman ». Pour lui, il s'agissait d'écrire un roman qui soit le « tombeau du roman ».²⁸ Or cette volonté mortifère vis-à-vis du genre en question a débouché sur une sorte de sa renaissance sous la même couverture mais avec un autre corps. Avec son projet de réécrire la littérature pastorale à la manière d'un Cervantès qui vise le roman de chevalerie, Sorel se range parmi les rénovateurs de ce genre qui à force de se défaire dans une autocontestation permanente se régénère en même temps.

Le romanesque qui se cherche à partir d'une mise en question perpétuelle, semble fonder le roman moderne. Du point de vue épistémologique, ce phénomène témoigne d'une certaine problématisation du pouvoir de représentation par la littérature narrative. Cette problématisation ne se révèle pleinement qu'au XX^e siècle et grâce au travail des avant-gardes modernistes littéraires. Plus exactement après la découverte du film. Même s'il est audacieux de prétendre que ce fut le film et le cinéma qui ont confirmé les doutes amorcés et esquissés par les romanciers comme Cervantès, Sorel, Scarron, avec Diderot, Sterne, etc., il est certain qu'il a été au roman ce que la photographie fut à la peinture figurative. La seconde vague de la mise en question de la mimésis était d'autant plus vigoureuse et allait d'autant plus loin, qu'elle était poussée par la logique moderniste de la recherche du nouveau et du changement. Il paraît que la vivacité du roman moderne est toujours le résultat de sa volonté de renouvellement dans l'auto-contestation qui n'est que l'effet de la logique moderniste appliquée contre toute tentative de rechercher des stéréotypes. A ceci s'ajoute un autre antagonisme, une autre direction dont il était question ci-dessus, à savoir celle qui récuse toute prétention à l'objectivisme, tout souci de représenter de manière « vraisemblable » ou « réaliste » comme superficielle et qui ne correspond pas à la complexité du réel.

Ce qui distingue en ce sens le romanesque moderniste de l'histoire comique fondatrice du « roman moderne » est l'orientation et notamment la mesure du geste réflexif. La réflexion procède de façon directe et explicite vers le geste scriptural même. Non seulement elle se diversifie selon les différents plans de l'œuvre qu'elle vise, mais elle devient la préoccupation première et principale de tout un type de littérature moderniste. La réflexivité, l'auto-référentialité ou la métafiction - si nous nous permettons l'emprunt au vocabulaire américain -, bref ce type d'écriture qui représente majoritairement le reflet de son propre corps revêt un rôle nouveau. Si ce n'est pas faire coexister deux fonctions distinctes dans un même corps : le rôle de représentation et le rôle critique : « [...] dans une œuvre de métafiction, la ligne de démarcation entre le discours créateur dont la fin est la production d'une 'fable', et le discours critique qui se présente comme 'commentaire' sur le discours créateur, est oblitérée. »²⁹ Ainsi, se mettant dans la posture du critique expliquant la signification de son propre travail, l'auteur devient théoricien de sa pratique qu'il tient à expliciter.

²⁸ Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Rouen, Jean Osmant le jeune, 1639-1640, p. 10. En s'exprimant sur le sort du roman et de la littérature qui éprouvent, à cette époque, la pression de la censure, et en esquissant son dessein artistique, Charles Sorel se prononce, dans la préface de cette édition, dans les termes suivants : « [...] néanmoins le désir que j'ay de travailler pour l'utilité publique m'a fait prendre le dessein de composer un livre qui se moquast des autres & qui fust comme le tombeau des Romains & des absurditez de la Poësie. » *Ibid.* C'est seulement dans l'édition de 1642 de cet ouvrage qu'il est question d'« antiroman ».

²⁹ Selma Zebouni, *op. cit.*, p. 161.

L'autoreprésentation³⁰ comme l'un des projets suprêmes du modernisme littéraire français

Observé avec attention depuis le début du XX^e siècle et étudié de manière assidue et détaillée depuis les années 1970,³¹ le phénomène de la réflexivité semble constituer l'une des préoccupations principales du modernisme littéraire français : « Ricardou tire, suite à ses principes, les postulats qui, sous formes d'opposition en miroir, désignent les caractéristiques d'une modernité du roman ». ³² La réflexivité ou l'autoreprésentation de l'œuvre littéraire pose alors un problème dont la solution nous permettra, telle est au moins notre hypothèse de travail, de délimiter jusqu'où peut-on parler du modernisme et où s'impose la pertinence de parler du postmodernisme littéraire. Il s'agit de la question portant sur le statut de cette réflexivité en tant que processus de textualisation.

Lorsqu'il répond à la fameuse question posée en 1964 à la Mutualité « Que peut la littérature ? », Jean Ricardou, en la transformant en « Qu'est-ce que la littérature ? », avance qu'à la différence de l'« écrivain » barthésien qui n'est qu'un pur « informateur » se servant du langage comme du « moyen » pour communiquer le message, l'écrivain ne peut le concevoir qu'en tant que matériau ; pour lui, l'essentiel se trouve dans le langage et non pas en son dehors. Ainsi, le langage devient l'objet de l'écriture. D'où aussi l'objet de la création littéraire : « Si pour l'auteur de littérature, pour l'écrivain, l'essentiel est situé dans le langage, si donc le sujet du livre c'est, en quelque manière, *sa propre composition* - il n'y a aucun sujet préalable, aucune hiérarchie prédéterminée des sujets : la mort d'un homme ou de dix mille n'a pas d'avantage d'importance que l'évolution d'un nuage - n'en a pas moins non plus. » ³³ L'autoreprésentation devient dans cette conception ricardolienne le thème, le mobile et la clé interprétative de l'écriture littéraire moderniste. Le roman dit « de la représentation » n'a plus de place à côté de celui « de l'autoreprésentation » qui surgit comme le seul constituant de la modernité en littérature - le modernisme : « Le miroir, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même ». ³⁴ C'est en ce sens que va se développer l'écriture du roman de cette avant-garde moderniste ; il portera une attention toute particulière au matériau même de la production littéraire. Développant une « méta-littérature », l'écriture au second degré qui incarne dans notre conception l'apogée du modernisme littéraire dans le domaine du roman français implique des exigences particulières de la part du lecteur. S'écartant des effets de signification première³⁵, cette lecture « au second degré » représente aux yeux de Ricardou la seule vraie lecture en ce qu'elle est en mesure de lire les fonctionnements du texte. Or cette seconde lecture n'en est pas le dernier niveau. Il importe de souligner que pour ce théoricien du romanesque

³⁰ Il s'avère important de faire une classification distinctive au sein de l'autoreprésentation. D'un côté, il faut distinguer la métafiction du métarécit genettien. La première implique un texte qui parle d'un autre texte (roman) portant le même titre que le texte premier ; l'exemple typique de ce procédé compositionnel serait *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide dont le narrateur écrit un roman portant le même titre. Le métarécit par contre - grâce à une confusion fâcheuse, qui a été d'ailleurs repérée déjà par Genette lui-même quand il concevait cette « figure » - signifie un autre texte inclus dans le texte premier. La littérature connaît des centaines d'exemples de code compositionnel.

Sous la notion de réflexivité (ou « spécularité » si nous nous en tenons à l'étude de Lucien Dällenbach), nous allons comprendre le procédé scriptural qui contient des notes ou des séquences de texte qui se désigne lui-même, c'est-à-dire qui dit implicitement ou explicitement qu'il est conscient de sa propre production.

Pour ce qui est de la figure classique d'autoreprésentation, la mise en abyme, elle paraît être une notion assez, sinon trop générale et imprécise vu ses fonctionnements différents affectant des niveaux différents du texte et grâce à son emploi presque abusif pour désigner toute sorte de réflexivité textuelle. Certes, il est impossible de l'éviter en ce contexte du roman français du XX^e siècle, notamment si l'on parle du Nouveau Roman et de ceux qui y réagissent ; nous trouvons cependant nécessaire de le faire avec prudence et de définir chaque situation où il en est question au moyen d'autres termes, plus précis.

³¹ Nous songeons notamment aux études de Jean Ricardou relatives aux questions et problèmes du Nouveau Roman et de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essais sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

³² Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », in Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 176.

³³ *Que peut la littérature ?*, propos recueillis et présentés par Yves Buin, Paris, UGE, 10/18, 1965, pp. 51-56.

³⁴ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 262.

³⁵ Autrement dit du sens convenu, tel qui nous apparaît automatiquement.

« narcissique »³⁶, le processus réflexif est un générateur et producteur de sens permettant une « escalade de l'auto-représentation »³⁷ et qu'il engendre à l'infini et de manière dynamique la textualisation du texte même. De cette manière, la littérature se plonge dans une hyperlittérarité.

Laissons de côté les diverses formes et procédés de réflexion textuelle et regardons ce qu'implique une telle approche de l'écriture du roman. Complicant la lisibilité du texte littéraire, l'autoreprésentation, en tant que procédé compositionnel et, en même temps, thème principal, représente le chemin d'accès à la lisibilité du texte, dissimulée et occultée dans un texte de représentation : « Du fait du principe alternatif exclusif qui régit le système, le texte ne sera lisible qu'à contre-courant, et à contre-temps : par court-circuit, coup d'arrêt, par coups de signifiant. »³⁸ Une telle attitude s'inscrit dans le mouvement des avant-gardes des années 1950-1960, non seulement dans les propositions du Nouveau Roman et de son théoricien, Jean Ricardou. Nous songeons notamment au groupe d'auteurs autour de la revue *Tel Quel* notamment dans sa première phase³⁹ qui témoignent des prises de positions structuralistes. La caractéristique fondamentale du roman moderniste est donc sa volonté de se regarder lui-même dans ses propres yeux. L'activité de l'écrivain « moderne »⁴⁰ signifie « se réfléchir comme dans un miroir. Dans des romans, nous entendons parler de gens qui écrivent ou lisent des romans »,⁴¹ même si pour Michel Butor, cette réflexivité du roman n'implique, à la différence d'un Jean Ricardou, nulle fermeture, nul aveuglement quant aux autres hommes, puisqu'elle est une « réponse à un changement de l'image du monde. »⁴²

³⁶ L'expression de Linda Hutcheon utilisée dans le titre de son étude de l'autoreprésentation dans la métafiction américaine : *Narcissic narrative. The metafictional paradox*, London/New York, Routledge, 1980.

³⁷ Titre de l'article sur ce sujet : Jean Ricardou, « L'Escalade de l'autoreprésentation », *L'Auto-représentation. Le texte et ses miroirs, Texte*, N° 1, 1982, pp. 15-25.

³⁸ Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », in Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 177.

³⁹ C'est-à-dire avant le tournant autour de l'an 1966 où il est possible de s'apercevoir d'une marxisation des positions de la revue de même que de l'entrée des thèses lacaniennes. Ce tournant s'affirme par la déclaration collective en été 1968 sous le titre « La Révolution ici et maintenant » qui est une référence aux théories marxistes-léninistes et qui, critiquant « la catégorie métaphysique d'expressivité » annonce une 'théorie tirée de la pratique textuelle que nous avons à développer'. La revue et ses auteurs, notamment Julia Kristeva, Philippe Sollers, Denis Roche, Jean Thibaudeau, Jean Ricardou témoignent, après le tournant, d'une « légitimation de la pratique textuelle », notamment avec la publication du texte de Tzvetan Todorov sur la « Sémiologie aujourd'hui en URSS » avançant la théorie du langage comme le héros principal du langage, de la théorie et poésie unies : « poésie est science » [*Tel Quel*, N° 35, p. 44.]. De même il faut souligner que les autres auteurs annoncent une théorie où la fiction serait « toute entière occupée à se signaler comme texte » (Jean Ricardou, *Tel Quel*, N° 39, p. 89.), l'œuvre comme « processus » (Jean Risset) ou la sémanalyse de Julia Kristeva. Cf. Jacques Dupont, « *Tel Quel* : pour un inventaire après décès », *Littérature moderne*, N° 1, « Avant-garde et modernité », Paris - Genève, Champion - Slatkine, 1988, pp. 167-175.

⁴⁰ Dans ce contexte, il faut comprendre ce terme comme « contemporain », c'est-à-dire écrivant dans les années 1960.

⁴¹ Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 18.

⁴² *Ibid.*