



La Taille des romans

Études réunies par Alexandre Gefen
et Thiphaine Samoyault

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2012

LONGUEUR, DÉSIR DE ROMAN, ROMANESQUE

« La taille des romans » est un énoncé déroutant. Son apparente simplicité (c'est une des premières choses qu'on dit d'un roman que de le qualifier de long ou de court) ouvre sur un champ d'incertitudes : s'agit-il d'apprécier la taille des romans par une description dans l'ordre du fait ou dans celui de la norme ? L'emploi de l'article défini devant le substantif (« la taille ») suggère l'existence avérée d'une norme et semble nous inviter à l'identifier et à la dire. Mais on sait bien, parce que l'on vient après tant d'autres, que rien n'est plus vain que d'aborder le roman d'un point de vue normatif : discours échafaudés sur du sable et prêts à être emportés... Néanmoins, si l'on accepte de partir de la norme intuitive que chacun de nous avons construite au fil de nos lectures et qui nous fait une autorité pour nous-mêmes ; si je pars de moi pour gloser « la taille des romans » à partir de ce que j'ai lu, qu'entends-je ?

Intuitivement, je lie longueur et désir de roman : au goût pour le roman me semble en effet associée l'idée d'une certaine longueur en laquelle s'accomplit l'efficace de la fiction, grâce à laquelle celle-ci peut exercer ses prestiges. C'est pour cela que, parmi les genres littéraires, le roman a depuis longtemps, surtout lorsqu'il est long, pris valeur d'emblème de la fiction ou d'actualisation exemplaire de celle-ci.

Or le récit de fiction se caractérise par sa clôture, dispositif nécessaire à l'économie organisée du sens¹ : il a un début, un milieu et une fin ; il doit savoir s'arrêter, et sa fin est réputée avoir un rôle crucial dans l'irradiation sémantique de l'ensemble. Tel est ce que l'on sait et que pourtant on ne veut pas quand on est lecteur de roman, car le roman n'est pas une idée, comme la fiction, il n'est pas un concept, comme le récit de fiction, il est une expérience.

1 Dans une perspective structuraliste, celle défendue par Roland Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » [*Communications*, n° 8, 1966], rééd. in R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 7-57.

Le lecteur de roman est celui qui déplore la fin, qui l'éprouve comme une contrainte subie. Le roman (le désir de roman que porte son lecteur) est ennemi de la fin et s'emploie à entretenir la fiction par l'illusion du sans fin. Ainsi, la fiction se définit par l'idée de fin et le roman par l'oubli de la fin. Il y a un désir de roman, où le lecteur espère toujours trouver la complicité du narrateur, qui repousse le terme et récuse l'idée de fin : dénégation de la certitude qu'il faut, qu'il faudra finir. L'écriture romanesque n'a que mépris pour les accessoires du métier de littérateur que sont la chute (de la nouvelle ou du poème) et le rideau (du théâtre).

L'idéal serait un narrateur qui accepte de conter sans compter, un lecteur qui accepte de s'en laisser conter de même. Une théoricienne téméraire se déclarait, à la fin du XVIII^e siècle, au nombre des âmes « fatiguées de tout ce qui se mesure, de tout ce qui est passager, d'un terme enfin, à quelque distance qu'on le place » (Mme de Staël¹). Une autre, deux cents ans après, ouvrait son essai sur le roman par cette formule en exergue : « *L'excès était ce que j'adorais* », et ajoutait presque aussitôt, en un constat festif, « le roman dépasse la mesure » (Tiphaine Samoyault²).

Le désir de roman, irrésistiblement, naïvement, exprime un vœu de longueur, de quantité ; il prône un art des prolongements qui, s'il était indéfiniment suivi, aboutirait à la fin de l'art et serait une manière, pour la fiction, de courir à sa perte. Ainsi, le roman, actualisation de la fiction, est aussi son péril, ce qui cherche sa perte.

Ce paradoxe semble habiter consciemment un certain nombre de romans qu'on pourrait revisiter de ce point de vue. Quelles solutions y apportent-ils ? Comment lient-ils les intérêts divergents entre le principe de la fiction (économie régulée du sens ; ordre du qualitatif) et le désir de roman (économie expansive de la matière ; ordre du quantitatif) ? À cette dispute du roman et de la fiction, trois issues sont possibles, qui marquent la victoire de l'un, de l'autre, ou leur neutralisation réciproque : l'inachèvement, où la fiction est abandonnée par le roman ; la désignation du romanesque, où le roman est thématisé par la fiction ; la synthèse spiritualiste, où fiction et roman prennent l'exacte mesure l'un de l'autre et cherchent à se confondre.

1 Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], nouv. éd. critique, étab., prés. et annot. par Axel Blaschke, Paris, Flammarion, coll. « Classiques Garnier », 1998, p. 182.

2 Tiphaine Samoyault, *Excès du roman : essai*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 7.

L'INACHÈVEMENT

L'inachèvement peut être interprété comme l'emballlement du roman émancipé de la fiction régulatrice, comme en donne l'exemple *La Vie de Marianne* de Marivaux, où le sort de l'héroïne est laissé en suspens à l'issue de la onzième partie, après trois longues parties passées à écouter l'histoire de Tervire, la religieuse qui raconte sa vie pour dissuader sa jeune amie de l'imiter en prenant le voile. L'histoire enchâssée de Tervire a pris une proportion inattendue et reste inachevée, quoique la fin en soit promise ; *a fortiori* l'histoire-cadre, celle de Marianne, n'est pas non plus terminée. Ni Tervire ni Marianne ne se donnent pour de nouvelles Schéhérazade, le prolongement de leurs histoires n'avouait pas d'intention autre que l'ambition d'une narration exhaustive. L'inachèvement n'y est donc pas programmé : il résulte de la loi du désir des lecteurs, imposé à l'auteur, qui a triomphé de la régulation du sens au terme des douze années de rédaction et de publication. C'est un passage du lisible au scriptible, si l'on veut bien retenir la proposition que fait Nathalie Piégay-Gros d'employer la catégorie de Roland Barthes pour rencontrer celle de romanesque : celui-ci exprime alors et en un mot ce que j'ai qualifié précédemment de désir de roman¹. L'inachèvement sanctionne la subversion de l'ordre fictionnel, qui s'entend au premier chef en termes de composition, par la vérité profonde du roman qui est un appel à passer du lisible au scriptible.

Il est à noter que, historiquement, les cas d'inachèvement sont peu nombreux au siècle qui suit celui de Marivaux : réputé comme époque de « triomphe du roman », le XIX^e siècle est aussi celui de sa domestication, le triomphe étant sans doute à ce prix. On y tolère les emballlements du scriptible, à condition que l'élan donné par ce dernier conduise à de grandes sommes pensées *a priori* comme des monuments.

1 *Le Roman*, textes choisis et prés. par Nathalie Piégay-Gros, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2005. Dans son introduction, N. Piégay-Gros croise deux distinctions propres à Barthes : le romanesque/le roman ; le scriptible/le lisible, et constate que dans l'un et l'autre de ces binômes, le premier terme « relève d'une production, le second d'un produit » (p. 37). « Le scriptible, parce qu'il est pure amorce, pure tension, peut être comparé au romanesque » (p. 38).

La loi qui s'impose au roman n'est plus alors celle du désir partagé des auteurs et des lecteurs, mais celle d'une mise en fiction ordonnée, faite pour une meilleure circulation des romans-livres, dont le format obéit à des normes négociées avec les éditeurs, les libraires, les responsables de cabinet de lecture, les directeurs de revue...

LE ROMANESQUE

La deuxième situation à envisager est celle où le roman dit le débordement qu'il aurait pu connaître, mais auquel il ne cède pas. Le roman montre ce qu'il aurait pu être, ce que sa dynamique interne convoquait, ce que tout le monde (narrateur, lecteurs) aurait sans doute été prêt à admettre qu'il fût, ce qu'avec un autre auteur (un auteur d'autrefois, en particulier), il aurait été, mais que la volonté raisonnable et raisonnée de s'arrêter à la forme livre lui a interdit d'être parce qu'il fallait rendre les armes devant la norme régulatrice d'une fiction sémantiquement close. Le régime de la fiction, alors, soumet le roman.

Un symptôme en est la désignation, dans le texte même des romans, de traits – pensées ou caractères de personnages, comportements, situations d'intrigue – comme « romanesques ». On lit ainsi, dans *Delphine* de Germaine de Staël et dans *Indiana* de George Sand : « j'ai été romanesque », « des sentiments qu'on pourrait appeler romanesques », « vous trouverez ce projet bien romanesque », « la tournure romanesque de votre manière de voir et d'agir », « sa romanesque maîtresse », « la situation était puissante, romanesque », « je cherche à calmer sa tête romanesque », « les exigences d'une passion romanesque », « au milieu de ces préoccupations romanesques et de ces projets extravagants¹ ». La présence du terme, le plus souvent comme adjectif, est un indice de la thématization du débord toujours possible du désir de roman sur la

¹ Les quatre premiers exemples proviennent de *Delphine* (prés. et notes par Béatrice Didier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, 2 vol., t. I, p. 84, 93, 276, 344) et les cinq suivants d'*Indiana* (éd. prés. par Béatrice Didier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 205, 220, 224, 234, 273). Il ne s'agit que d'échantillons dans les deux cas : il y a dix occurrences du terme dans *Delphine* et dix dans *Indiana*.

fiction, de l'appétit de fiction qui dépasse ce que la fiction peut offrir ; la capacité de nommer étant aussi celle de mettre à distance, la présence du terme signale également la volonté d'endiguer ce désir, ou en tout cas la conviction d'avoir le savoir-faire qu'il faut en matière de digue contre le romanesque – de barrage contre le Pacifique...

Cet indice textuel se rencontre de façon privilégiée pour désigner, dans le roman des XVIII^e et XIX^e siècles, les personnages féminins¹ : pour rendre compte de leur caractère, de leur propension à cultiver un idéal moral fixé dans leur mémoire et dans leur volonté depuis qu'elles l'ont puisé dans des lectures de romans. Avant d'être personnages de romans, ces héroïnes romanesques ont consommé d'autres personnages de romans et elles subissent le joug de l'idéal tel qu'il a été formalisé précédemment en modèles d'existence. Ces héroïnes portent en elles un monde possible qui a été informé par des romans du passé, monde qui n'est pas du monde et qui n'est pas du présent. Dispositif mélancolique, le romanesque est le secret que se passent les femmes pour être malheureuses. Emma Bovary en sera la plus fameuse dépositaire. Écoutons Germaine de Staël à ce sujet : « les romans, même les plus purs, font du mal ; ils nous ont trop appris ce qu'il y a de plus secret dans les sentiments. On ne peut plus rien éprouver sans se souvenir presque de l'avoir lu, et tous les voiles du cœur ont été déchirés² ». Ce constat est formulé à l'aube de ce que l'histoire littéraire qualifie parfois de « siècle du roman » et qui est plutôt celui où le roman, le désir de roman, est mis dans la cage du format livre écrit par les hommes : ces histoires récurrentes de personnages féminins prisonniers de la loi des hommes et du mariage disent de manière figurée le sort du romanesque dompté et humilié, violemment enclos dans ce qui se veut désormais le roman sans romanesque et conforme aux préceptes d'une fiction régulée. La puissance de subversion, cependant, fascine : même enclos,

¹ J'ai travaillé cette observation dans deux articles, qui s'appuient sur les romans de Germaine de Staël et de George Sand : « Romanesque et mélancolie : l'imminence du romantisme dans *Delphine* de Germaine de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 56 (« *Delphine*, roman dangereux ? », textes réunis par Catriona Seth), Paris, Société des études staëliennes, 2005, p. 65-73 ; « Romantiques ou romanesques ? Situer les romans de George Sand », *Littérature*, n° 134 (« George Sand, le génie narratif », sous la dir. de Jacques Neefs et Martine Reid), Paris, Larousse, juin 2004, p. 5-21.

² Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, éd. par Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 2 vol., t. II, p. 42.

le romanesque semble toujours prêt à déborder le roman, à forcer l'étau du récit de fiction ; qu'il y échoue, il laisse néanmoins son nom inscrit comme la marque résiduelle d'un regret.

LA SYNTHÈSE SPIRITUALISTE

Reste à supposer le cas où le roman parviendrait à prendre exactement la mesure de la fiction : comme désir et expérience, il exemplifierait l'idée de fiction. Cette promesse théorique est peut-être réalisée par *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, de George Sand (1842-1844). Il me plaît en tout cas d'argumenter en ce sens¹.

L'identité de ce roman dans la mémoire de son auteur, ou si l'on veut le souvenir distinctif que lui laisse l'aventure de son écriture, c'est d'être le roman long, écrit et publié dans l'urgence du feuilleton. Sand ne parle que de cela dans la notice qu'elle lui consacre une dizaine d'années après l'époque de la rédaction : le souci militant de soutenir une revue qu'elle cofondait (*La Revue indépendante*) lui fit accepter la commande d'y donner en feuilleton une nouvelle, laquelle devint bientôt un roman, puis un roman long. La dynamique de cet emballage narratif est mise sur le compte de l'urgence de satisfaire à chaque livraison : cela empêchait de prendre le temps du surplomb et de la méditation d'une fiction pensée *a priori*. « J'avais au hasard, toujours frappée et tentée par des horizons nouveaux² », dit la romancière, qui insiste sur le tourment que lui faisait l'obligation de faire coïncider tous ces horizons dans une même ligne de sens : il s'agissait de confirmer tout ce qui avait déjà été publié, de ne jamais le reprendre ou le démentir. Invitation à faire long, donc, mais absence de temps : ce dispositif, s'il fut bien certainement une épreuve pour l'auteur qui

1 Pour un approfondissement plus fouillé de ce que j'expose ci-après, nous renvoyons à notre article « "Le temps n'existe pas" : l'horizon de la fiction dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* », in Catherine Masson et al. (dir.), *George Sand : une écriture expérimentale*, La Nouvelle-Orléans, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 155-168.

2 George Sand, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, prés. par Nicole Savy, texte établi et annot. par Damien Zanone, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 31.

en parle comme d'un guet-apens où on ne la reprendra plus¹, a permis aussi d'apprécier la longueur comme une valeur, comme l'occasion d'un accomplissement victorieux de la fiction dans le roman. Ce roman-là s'est fait dans l'ignorance de sa fin ; le régime du romanesque, du désir, s'y est déployé sans connaître par avance les bornes de la fiction et donc sans chercher à leur convenir. Désir de roman et fiction ont lentement convergé l'un vers l'autre, l'expérience du roman s'est révélée celle de la conquête progressive d'une idée globale donnant sens de fiction à l'ensemble. Les méandres de la longueur ont amené l'ouvrage à explorer la matière de la temporalité, à empiler les temps et à les distordre : l'intrigue confond dans un même récit qui les surimpose les événements de plusieurs siècles ; un personnage central entretient cette confusion par une parole délirante et d'allure sacrée ; à deux reprises, des personnages tombent en léthargie, sont réputés morts, puis enterrés, puis déterrés et errent à l'insu des vivants... « Rien ne meurt », « il n'y a pas de mort », « le temps n'existe pas » : ces formules sont prononcées avec solennité à plusieurs reprises et sous différentes formes alors que le roman approche de sa fin² et elles résonnent comme un aboutissement méditatif du roman au moment où il trouve enfin sa fiction, où il parvient à dire la leçon mystique que porte l'idée même de fiction. Il a fallu le cheminement du roman long pour en approcher.

Il y a, dans la longueur d'un roman, un enjeu qui concerne sa capacité à faire corps avec une fiction, à prendre son sens et à l'habiter : le roman est-il de taille à recouvrer la fiction qui avait obscurément motivé son origine, mais dont la formulation s'était perdue ? Le romanesque est peut-être, alors, pensable comme le rapport relatif entre la longueur du roman et la quête de la fiction : il se mesurerait comme le temps qu'il faut au roman pour trouver son sens.

1 La seule fois où elle semble s'y exposer à nouveau est celui de l'autobiographie, *Histoire de ma vie*, publiée dans *La Presse* en 1854-1855. Mais dans ce cas la publication commence alors que l'ouvrage est au trois quarts rédigé. On pourrait quand même faire remarquer qu'il est sans doute significatif que *Consuelo*, unique texte vraiment long dans le corpus sandien avec *Histoire de ma vie*, est un roman habité par la tentation autobiographique (cryptée et sublimée, certes).

2 G. Sand, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, op. cit., p. 812 et p. 827 pour les deux premières, p. 1130 pour la troisième. Il y a aussi des variantes, comme « la mort est vaincue », p. 735.

La « taille » des romans est une métaphore qu'il convient d'emprunter à l'ordre minéral plutôt que végétal : les romans sont autant de blocs taillés dans l'abondante carrière du romanesque. Cette taille est une découpe, elle est l'occasion d'une blessure : la naissance est une séparation. Plus les blocs sont gros, moins la taille est douloureuse. C'est là le bonheur des romans longs.

Damien ZANONE