

XIV  
LONGUEURS DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE.  
DU ROMAN-FLEUVE AU ROMAN CONTEMPORAIN

Dans ce cadre historique du XX<sup>e</sup> siècle qui est aussi en grande partie le nôtre, même s'il ne l'est pas complètement, la taille (que nous entendons en son sens le plus matériel de volume) implique de façon presque nécessaire la grande taille (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion qui sont les quatre qualités de l'excès). L'expression « grand roman » est tautologique alors que celle de « petit roman » ne l'est pas, puisque aussi bien les temps romanesques, les âges d'or du roman, et les autres périodes où la littérature est identifiée à ce genre, sont ceux du « grand roman européen des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », du « grand roman américain du XX<sup>e</sup> siècle », du « grand roman » des Sud ou des littératures émergentes aujourd'hui. La valeur de l'adjectif n'est plus seulement alors de quantification mais de qualification interne, l'idée superlative s'accompagnant d'une valeur méliorative ou d'intensité. Le grand roman, c'est le roman ; c'est le moment mimétique par excellence, le moment historique de conjonction du monde et de sa représentation qui apparaît toujours comme remarquable parce qu'il offre une complétude ronde à l'esprit, celle par quoi le monde, la vie, sont le roman autant que le roman est la vie, le monde. Il n'y a plus de frontière entre les uns et l'autre, et le lecteur ne fait pas fausse route en prenant le monde pour ses fictions. Mais pour cela la fiction et l'art ne suffisent pas. Il leur faut le roman, c'est-à-dire *une forme qui soit un lieu reconnaissable, habitable, d'une certaine dimension, pour occuper la mémoire et en même temps la contenir, suffisamment éloigné de l'art et rapproché de la vie pour que la relation mimétique soit possible*. C'est la raison pour laquelle il faut nouer la taille des romans au temps. L'occupation des temps : la métaphore est à la fois architecturale et militaire, et le terme doit s'entendre aussi de façon littérale. Au sens architectural ou urbanistique, comme dans l'expression d'occupation des sols, il renvoie à une certaine organisation du temps par le roman ; au sens militaire, il correspond à ce qu'on pourrait considérer comme un forçage du temps, à la fois violence exercée contre lui et prise de position stratégique sur lui. Enfin, l'occupation s'entend aussi littéralement et implique alors le temps du lecteur comme facteur essentiel de cette double attribution, de la grande taille au roman, et du temps à sa longueur. Mais la métaphore structurante est, elle, physiologique et même alimentaire. La taille est affaire de régime dont le temps va constituer la matière substantielle. Si nous retenons cette métaphore, ce n'est pas seulement parce que la taille peut faire image dans ce sens (comme elle peut renvoyer à la coupe dans un autre sens), mais parce que tout ce qui relève de la taille de façon organique est susceptible de modifications dans le temps : grandir, rapetisser, maigrir, grossir, tout cela prend du temps, est signe du temps, fait signe des temps.

### Dévoré le roman

Si nous avons eu cet énoncé fort contestable au début d'*Excès du roman*, et qui a fort choqué, posant que « *La Princesse de Clèves* n'est pas un roman, pas plus que ne l'est *La Confusion des sentiments*, ni *L'Étranger*<sup>1</sup> », c'était d'abord pour dire que le roman se définissait par sa *taille*, et non par ses personnages ni par son intrigue ; qu'il se caractérisait par une certaine quantité

---

<sup>1</sup> Tiphaine Samoyault, *Excès du roman : essai*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 8.

de temps incluse dans une certaine quantité de pages. Nous nous séparerons là, d'un côté, de Thomas Pavel établissant fort justement que les dimensions de l'univers fictionnel ne dépendent pas des dimensions de l'œuvre<sup>2</sup> et, de l'autre, de ceux qui le définissent par sa matière (le romanesque), par son contenu (l'amour et l'aventure, la guerre et la paix), par sa nature (le récit de fiction), par ses modalités grammaticales et énonciatives (le passé, la troisième et la première personnes) ou enfin par sa figure (l'ironie). Nous ne voulons évidemment pas dire par là qu'il y avait une correspondance exacte entre monde raconté et dimension du texte, mais que la taille de l'œuvre (qui devenait ainsi le premier terme) déterminait l'ampleur de l'univers fictionnel, dont les mesures n'étaient pas géographiques mais temporelles. C'est la façon élémentaire dont nous distinguons le roman de la fiction, et donc d'autres formes de fiction que celles proposées par le roman.

Contrairement à d'autres formes littéraires, le roman identifie le temps à la durée. Et la matérialisation de la durée peut passer par la quantité, par le volume concret du livre. Hermann Broch traduit ainsi le temps raconté d'*Ulysse* de Joyce en décompte de pages :

Lorsque dix-huit heures de vie sont décrites sur 1 200 pages, c'est-à-dire 75 pages par heure, plus d'une page pour chaque minute, presque une ligne pour chaque seconde, lorsqu'en outre les besoins naturels de l'homme sont retenus dans la mémoire avec précision, on pourrait penser que le caractère de ce livre serait un grandiose enregistrement naturaliste<sup>3</sup>.

Or il s'agit plutôt – mais Broch donne d'autres arguments qui ne nous importent pas ici – de « dénaturalisation du naturalisme », tant la correspondance entre la taille du texte et sa durée produit une démesure fantastique. Le temps réel n'est peut-être pas celui qu'on croit. Nous avons dit ailleurs – dans le livre déjà évoqué, mais aussi dans plusieurs articles consacrés au roman-fleuve – que pour mimer la durée, les dimensions du texte devaient excéder les bornes du temps raconté et inclure, d'une manière ou d'une autre, un temps extérieur au récit. Même s'il n'est pas possible de proposer une stricte équation entre longueur et durée, on constate que dans ses formes les plus longues (qui ne sont pas forcément les plus pleines), le roman superpose les deux quantités. Ce qui se produit alors est, à l'inverse du fantastique créé par la quantité joycienne, un effet de mesure dont rendent compte les réactions de lecteurs. Ces dernières mettent d'abord l'accent sur les durées parallèles du temps de l'écriture et du temps de l'histoire, et indiquent la perturbation produite par des textes qui absorbent les lecteurs en mimant l'écoulement de leur propre vie. Les vingt-sept volumes des *Hommes de bonne volonté* et les treize ans qu'il faut à leur publication (de 1933 à 1945) favorisent les procédures d'identification : les personnages vieillissent au même rythme que les lecteurs, et la quantité abolit les distances entre le temps vécu et le temps raconté, entraîne une confusion recherchée. Un critique, qui rend compte de la parution des derniers volumes dans *Opéra*, conclut ainsi son article en disant : « Avec les centaines d'êtres que nous avons vus surgir et qui ont partagé notre destin, nous nous disons, comme Sieyès après la tourmente, mais avec moins d'amertume : "Nous avons vécu." Ou plutôt, ils ont vécu pour nous. Et c'est eux qui, déjà, remplacent nos propres souvenirs<sup>4</sup>. » Au moment de la parution du dernier volume, plusieurs comptes rendus ou lettres adressés à l'auteur insistent sur le sentiment de dérégulation de lecteurs abandonnés par

---

<sup>2</sup> « La question classique en critique américaine : "Pourquoi les nouvelles sont-elles courtes ?" et sa contrepartie possible : "Pourquoi les romans sont-ils longs ?" n'admet pas de réponse purement référentielle : l'on ne peut pas faire dépendre la dimension d'un récit de celle du monde qu'il dépeint. L'univers fictionnel de *l'Approche d'Al-Mu'tassim* dépasse les dimensions de celui décrit par la *Recherche*. Pour bien comprendre un texte de fiction, il est donc important d'estimer correctement la dimension du monde qu'il manifeste. » Thomas Pavel, *Univers de la fiction* [1986], trad. et remanié par l'auteur, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 120.

<sup>3</sup> Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent », in *Création littéraire et connaissance*, éd. et introd. de Hannah Arendt, trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1966, p. 194.

<sup>4</sup> Roger Monteil, « La fin des *Hommes de bonne volonté* », *Opéra*, 29 janvier 1947.

l'auteur, appartenant pour toujours à un temps qui finit. « Celui qui meurt, à la fin des *H.B.V.*, c'est le lecteur<sup>5</sup>. »

Mais avant d'être perçue comme signe du temps, la taille du texte est bien ce qui effraie : on confond volume et tome, on compte précisément ce que l'auteur met sous les yeux : « Ouvrez au hasard un livre de Marcel Proust : vous aurez devant vous une page de quarante lignes, à raison de soixante lettres à la ligne, et tout cela compact, serré, sans air, sans blancs, sans repos, un bloc massif et uniforme<sup>6</sup>. » Ou encore : « *Du côté de chez Swann* déjà n'en finissait pas : et ce n'était qu'une entrée en matière. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* comporte 450 pages d'un texte prodigieusement compact, en tout petits caractères (44 lignes à la page), et presque d'un seul tenant, sans division en chapitres, à peu près sans alinéas. C'est un peu inhumain et décourageant pour les yeux qui veulent être ménagés ou simplement pour qui n'a pas beaucoup de loisirs<sup>7</sup>. » On perd le fil de l'histoire, on confond les personnages des romans entre eux, bref l'examen de la réception multiplie les anecdotes plaisantes exprimant le dérangement causé par cet écoulement parallèle de deux temps que traduisent deux quantités conjointes : la multiplicité des volumes, l'échelonnement de la publication dans le temps. Les premières lectures traduisent aussi une conception nationale de la taille des romans : la longueur et l'épaisseur sont attribuées au roman anglais ou allemand, quand la minceur semble être une vertu de l'interprétation française du genre. Les métaphores sont alimentaires – l'appétit délicat de Paul Souday, le critique du *Temps* (il parle de « minces tartines » et répugne aux « épais roastbeefs » qu'affectionnent selon lui les Anglais) – ou sportives – Louis Gillet consacre Joyce « champion du monde de la longueur » –, et, dans l'ensemble, les « œuvres volumineuses » sont des spécificités nationales : « La prolixité est courante et traditionnelle chez les romanciers anglais et russes : la concision, chez les romanciers français<sup>8</sup> [...] » ; « Georges Duhamel annonce une série, Jules Romains, un cycle, dont la tomaison ne s'arrêtera pas à moins de 10 ou 12. Jacques de Lacretelle ne demande pas moins de cinq volumes pour réaliser ses *Hauts-Ponts*. Expériences qui ont leurs risques, mais qu'il est bon de louer, parce qu'elles mettent le roman français auprès de l'anglais<sup>9</sup>. » Mais dix années suffisent pour que l'appréhension des spécificités géographiques change. En 1933, André Billy les dissout avec humeur : « Qu'on ne vienne plus opposer la minceur et la pauvreté de nos romans à la richesse de ceux d'Angleterre, des États-Unis et d'Allemagne, Jules Romains est maintenant là pour témoigner que l'esprit français, constructif et raisonneur, n'est nullement exclusif d'une vigoureuse imagination créatrice<sup>10</sup>. » Voilà beaucoup d'idées reçues, mais qui lient précisément la question de la lecture – la difficulté, l'émotion, la nouveauté – à la taille des romans, qui est affaire d'habitude, de tradition et d'expression. La longueur, la masse, si elles semblent convenir à la durée représentée, à l'illimité dans lequel semble être entré le temps, d'une part, à la multiplicité, au fourmillement et au désordre du monde, d'autre part, sont aussi déplorées comme excès difficilement compatibles avec l'histoire du genre. Cette dernière, tout en défaisant constamment la norme qui ferait du roman une forme stable, paraît poser une loi implicite du « point trop n'en faut ». Les figures de l'ellipse et de la condensation doivent permettre d'en faire un art de la mesure. Milan Kundera qui, dans ses trois essais, ne cesse d'illustrer la puissance esthétique du « grand roman européen » vers qui vont son goût de lecteur, ses affects, son admiration, n'assimile pas totalement le grand au long et fait de la longueur sans fin un piège :

---

<sup>5</sup> Cité par T. Samoyault, *Excès du roman*, op. cit., p. 54.

<sup>6</sup> Georges Rency, « Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* », *Indépendance*, 1<sup>er</sup> janvier 1921, cité *ibid.*, p. 100.

<sup>7</sup> Paul Souday, « Marcel Proust », *Le Temps*, 1<sup>er</sup> janvier 1920, cité *ibid.*

<sup>8</sup> *Id.*, « Lucien Fabre, *Le Tarramagnou* », *Le Temps*, 17 septembre 1925.

<sup>9</sup> Élie Richard, « Le roman cyclique va fleurir », *Paris-Soir*, 30 mars 1932.

<sup>10</sup> André Billy, « Jules Romains », *L'Œuvre*, 26 décembre 1933.

*L'Homme sans qualités* est l'un des deux ou trois romans que j'aime le plus. Mais ne me demandez pas d'admirer son immense étendue inachevée. Imaginez un château si énorme qu'on ne peut l'embrasser du regard. Imaginez un quatuor qui dure neuf heures. Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire par exemple. À la fin de votre lecture, vous devez être encore en mesure de vous rappeler le commencement. Autrement le roman devient informe, sa « clarté architectonique » s'embrume<sup>11</sup>.

La lecture détermine ici la mesure, qui dépend littéralement d'une capacité à accueillir, à contenir un volume. La mémoire bergsonienne, dessinée comme un cylindre, paraît à Kundera ce contenant limite dont dépend la possibilité de saisir un tout, de recevoir une forme. L'oubli du détail est imaginable, mais non celui de la structure. Pour autant, il faut reconnaître que les dimensions du cylindre sont variables et que la lecture du roman est un exercice capricieux. Nous l'avons montré en analysant les différences entre la lecture contemporaine et la lecture différée ou ultérieure du roman en plusieurs volumes : quand le temps qui sépare la publication de deux volumes (où le temps de l'écriture et de la publication suspendent le temps de la lecture) ne vient pas interférer dans les temps conjoints du récit et de la lecture, l'oubli ne joue pas de la même façon. En outre, pour l'évaluation de la taille d'un roman, la longueur et la durée ne sont pas seules en cause. L'épaisseur et la quantité sont aussi des ordres de grandeur qui obligent à prendre en considération des capacités de lecteurs.

Les variations de la capacité de lecture correspondent aux différentes configurations de la relation du temps et de la taille (de la taille du temps). Mais ce que permet d'indiquer la prise en compte de la réception historique des œuvres longues, c'est que la longueur associée à la continuité et à la linéarité conforte le lecteur de roman dans sa nature de lecteur dévorant. Il s'installe dans un rythme rapide pour lequel la longueur joue sa partie de façon moins paradoxale qu'il n'y paraît. Alimenté longtemps par une matière sûre, il peut adopter une fréquence élevée sans craindre de manquer ou d'être sevré trop vite (au point même que la longueur soit aussi un trait de la littérature populaire, de lecture littéralement courante<sup>12</sup>). La taille des romans est souvent déterminée par ce trait quasi définitoire, voire premier, de la lecture romanesque : la vitesse. Et à la dyade long/court caractérisant le roman correspond souvent la dyade rapide/lente qualifiant la lecture. Très souvent, au mépris de la logique de l'existence mais en vertu aussi des paradoxes du temps, la lecture rapide convient au roman long quand le roman court peut être d'une lecture lente. Ce n'est pas une loi, mais une régularité suffisamment constante pour que la dévoration, comme activité du mangeur insatiable ou du feu, soit devenue la métaphore la plus banale de la lecture romanesque. Dans « Le conteur », Walter Benjamin compare le lecteur au feu qui dévore les bûches dans la cheminée. Conduit de façon irrépressible vers la fin, le lecteur n'a qu'une espérance, « réchauffer sa vie transie à la flamme d'une mort dont il lit le récit<sup>13</sup> ». Obsédé par la question de la vitesse du récit, du roman qui court ou de la main qui court dans le roman, Barthes s'arrête à plusieurs reprises, dans *Variations sur l'écriture, La Préparation du roman* ou *Le Bruissement de la langue*, sur le

---

<sup>11</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 94.

<sup>12</sup> Et qui explique que le roman-fleuve des années 1920-1930 en France soit placé aux franges de la littérature populaire. Publiant en mars 2006 un roman de neuf cents grandes pages, Anne-Marie Garat et son éditeur, Actes Sud, le présentent comme une « narration au long cours qui rend hommage au genre du roman-feuilleton », marquant ainsi nettement la liaison entre longueur et littérature populaire. Puis, comme par une sorte d'excuse devant un geste éditorial qu'ils considèrent sans doute comme risqué et inactuel, ils relient précisément la longueur à la facilité de lecture : « *Dans la main du diable* célèbre les puissances du récit et les séductions du personnage romanesque. Porté par la sensuelle jubilation d'une écriture généreuse, ce roman bâtisseur d'histoires, capable de raviver en chacun toutes les enfances de la lecture, peut, sans conteste, prendre place parmi ces grandes fictions dont les protagonistes attisent de leurs passions celles des lecteurs eux-mêmes et restent à jamais présents dans les intimes mémoires de l'imaginaire. » Les arguments de vente de cette quatrième de couverture reprennent tous les stéréotypes du romanesque identifié au féminin : sensualité, générosité, appel au sentiment plus qu'à la raison (« passions », « intimes mémoires »), à l'enfance plus qu'à la maturité. L'expression d'« enfances de la lecture » est intéressante parce qu'elle fait entendre par antimétabole les lectures d'enfance, tout en mettant au premier plan les arguments de facilité et de simplicité.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, « Le conteur » [1936], cité in *Le Roman*, textes choisis et prés. par Nathalie Piégay-Gros, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2005, p. 28.

caractère dévorant de la lecture romanesque : à propos des fragments de « F.B. », il écrit que du roman, ils possèdent un des signes indestructibles qui est la manière cursive,

c'est-à-dire une continuité qui apparente l'écriture aux formes liées de la nature (eau, plante, mélodie) ; on ne prélève rien d'un roman, on le « dévore » (ce qui veut dire que le lié de la lecture romanesque ne provient pas du soin que l'on pourrait prendre à tout lire, mais bien au contraire de la course rapide qui vous fait oublier certains morceaux de l'itinéraire : le continu d'écriture est une affaire de vitesse, et cette vitesse n'est peut-être en définitive que celle de la main)<sup>14</sup>.

Reprenant ce propos ultérieurement et dans le cadre d'un développement sur l'écriture, Barthes rattache le rythme de la lecture d'un roman à une façon de l'écrire. S'il y a mesure ou compte, ils reposent sur des opérations dont les données (nombre de pages, temps passé à leur lecture) rendent l'évaluation relative ou variable. Il nous faut donc reprendre cette liaison de la taille et du temps en la sortant d'un cadre historique (où j'exagérerais volontairement la stricte liaison de la longueur et de la durée, de la grande taille et du roman pour indiquer la voie dans laquelle s'était engagé le genre à partir du réalisme), pour la confronter à des modèles qui, forcément, la déstabilisent.

## Manger le temps

L'intérêt du travail sur les œuvres longues du début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est d'indiquer qu'une des formes que prend la réflexion du roman sur le temps est de prendre son temps pour écrire l'œuvre, et, corollaire inverse, pour le lecteur de « perdre son temps » pour en apercevoir les desseins. Enfin, dernière complication sémantique, ces œuvres racontent le temps et font vivre au lecteur leur propre temps comme historique. Pourtant, cette manière qu'ont les œuvres de manger le temps, de l'absorber sans le rendre toujours donne lieu à des configurations variables de la relation entre taille et durée. Pour faire écho au propos de Kundera prenant l'exemple, impensable selon lui, d'un quatuor de neuf heures, on peut citer la phrase de *La Montagne magique* sur la valse de cinq minutes :

Un morceau de musique intitulé : « Valse des cinq minutes » dure cinq minutes. C'est en cela et rien d'autre que consiste son rapport avec le temps. Mais un récit dont l'action durerait cinq minutes pourrait, quant à lui, s'étendre sur une période mille fois plus longue, pourvu que ces cinq minutes fussent remplies avec une conscience exceptionnelle ; et il pourrait sembler très court, quoique, par rapport à sa durée imaginaire, il fût très long<sup>15</sup>.

La suite du texte remet en cause la possibilité de raconter le temps, puisque ce que le narrateur appelle « durée imaginaire », quoique pouvant être très longue, s'inscrit par « raccourcis ». Contrairement à la musique, la narration n'admet pas aisément la coïncidence entre le temps raconté et le temps de la lecture (temps de sa performance), même si elle cherche parfois à en donner l'illusion. C'est ainsi que le roman « traite le temps », qu'il le mange ou qu'il le dit, mais qu'il n'en fait jamais expressément le récit. Les exemples limites inverses de ceux que nous avons évoqués précédemment ne manquent pas. J'en emprunte un à la littérature italienne, à Giorgio Manganelli et à sa *Centurie*, sous-titrée « cent petits romans-fleuves ». Le paradoxe est bien ici de taille : chaque roman fait une page, deux tout au plus, mais ils inscrivent tous un traitement de la durée. Cette durée peut-être brève (la plus courte est une heure qu'un

---

<sup>14</sup> Roland Barthes, « F.B. » [1964], in *Œuvres complètes*, t. II 1962-1967, éd. sous la dir. d'Éric Marty, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 602. Voir aussi, sur la vitesse, *Variations sur l'écriture* [1973], in *Œuvres complètes*, t. IV (1972-1976), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 267-316, et *La Préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éd. du Seuil/Imec, 2003, p. 337-339.

<sup>15</sup> Thomas Mann, *La Montagne magique* [1924], trad. de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Arthème Fayard, 1931, t. II, p. 308.

personnage – c'est dans le roman seize – doit passer sans rien faire : « Rien d'autre : parcourir l'espace d'une heure, un espace qu'il a parcouru d'innombrables fois, mais il doit le parcourir sous la forme de temps ; il ne doit rien faire d'autre, absolument rien<sup>16</sup> », mais elle peut aussi couvrir l'espace d'une vie (roman vingt-deux, de l'homme myope et de la femme taciturne<sup>17</sup>), voire beaucoup plus dans des univers imaginaires parfois affranchis des ordres de l'existence – ainsi, dans le roman sept, un personnage est poursuivi « avec soin et acharnement » : « Il sait que derrière lui l'espace se déforme, de manière à frustrer toute espérance de le rejoindre, mais il sait aussi que le temps ne lui est pas ami, sa difformité n'ayant d'autre but que de préserver la fonction de la cible<sup>18</sup>. »

Ces textes témoignent d'une dissociation entre taille et durée qui ne permet pas de reconnaître celle-ci exclusivement dans la longueur. En même temps, on s'accordera à reconnaître qu'ils ne sont appelés romans que par jeu, qu'ils sont plus des idées de romans que des romans, alors que les nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon restent bien des nouvelles. C'est que la brièveté est un trait définitoire de la nouvelle, alors que la longueur n'est pas un trait définitoire du roman. Elle l'est un peu, pas complètement. Cette imprécision, qui fait l'intérêt de notre réflexion, rend délicate la mise en évidence de modèles. Tout effort dans ce sens devra se conclure par un paragraphe relativiste sur l'indépendance théorique des notions de taille et de temps. En même temps, chaque roman élabore formellement une configuration des deux qui les rend dépendantes dans l'espace de sa proposition. Pour se dispenser des considérations relativistes, on s'offre de distinguer quelques modèles d'occupation des temps, pour voir dans quelle mesure ils déterminent réellement ou non un rapport à la taille. Les notions qui construisent ces configurations sont encore celles de *vitesse du récit* (telle qu'elle est notamment définie par Genette, lorsqu'il distingue les variations à cet égard d'*À la recherche du temps perdu*<sup>19</sup>), de *temps raconté* (tel que l'entend Ricœur), de polychronie ou de monochronie, de figures d'accélération, de ralentissement ou de pause, de superposition des temps. Les quatre modèles que nous présentons ne sont pas exclusifs : on espère simplement qu'ils ne se contentent pas de décrire les exemples destinés à les illustrer. Mais comment en être sûrs ?

### *Premier modèle : le roman occupe la nuit*

Dans cette configuration, on pose que le roman raconte une durée brève (par exemple, une nuit, comme dans *La Mort de Virgile*, de Hermann Broch, mais pas forcément, ça peut-être aussi le séjour de Hans Castorp à Davos) qui renvoie, dans son dessein, à un temps immémorial, mythique ou métaphysique. La vitesse du récit est lente ; le roman est long ou court, selon que la méditation s'accompagne ou non, beaucoup ou peu, d'une mémoire du passé. Le schéma temporel est bichronique (superposition du temps historique de la vie du personnage et du temps métaphysique ouvert par sa mort prochaine). Il apparaît souvent comme une épure de roman, puisqu'il fait de la mort, de sa fin, l'objet de la totalité du récit. Il occupe le temps dans sa violence, différant son arrêt mais ne contant que lui. L'illustration exemplaire de ce modèle est *La Mort de Virgile*, qui s'ouvre alors que le « crépuscule naissant déployait sa clarté au ciel<sup>20</sup> »

---

<sup>16</sup> Giorgio Manganelli, *Centurie : cent petits romans-fleuves* [1979], trad. de l'italien par Jean-Baptiste Para, prologue d'Italo Calvino, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 43.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>19</sup> Et où il relève « l'amplitude des variations, qui va de 190 pages pour trois heures à 3 lignes pour 12 ans, soit (très grossièrement) d'une page pour une minute à une page pour un siècle ». Gérard Genette, « Durée », in *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 127.

<sup>20</sup> Hermann Broch, *La Mort de Virgile* [1945], trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 16.

et qui se ferme avec le jour qui se lève, tandis qu'en mourant, le poète a la vision d'une métamorphose qui s'accomplit « en dehors de la durée et du temps » :

[...] l'obscurité revint dans l'espace universel, elle redevint la nuit, une nuit universelle, dépouillée de son souffle, privée de son souffle, sans souffle, une nuit qui n'était plus nocturne et qui était plus que nocturne, une nuit redoutable sans être terrifiante et dont la masse d'obscurité sans cesse plus dense avait une puissance énorme<sup>21</sup>.

Et plus loin, pour le poète qui connaît alors son dernier mouvement :

Alors, devant son œil qui recommençait à voir, le néant subit une métamorphose infinie et devint le présent et le passé, il recommença à s'élargir infiniment pour former le cycle des temps afin que le cycle, devenu infini, se refermât encore une fois [...]<sup>22</sup>.

Le temps de l'œuvre et le temps découvert par la mort se rejoignent dans la fin. La complétude du texte, son lyrisme extrême à son terme, occupent alors définitivement la nuit.

### *Deuxième modèle : le roman occupe le jour*

Avec ce deuxième modèle, le roman raconte toujours une durée brève (par exemple, un jour dans *Ulysse* ou dans *Mrs. Dalloway*, ou quelques jours comme dans *Le Sursis*), qu'il complique d'une quantité de temps autres (par le biais d'analepses ou de la mise en œuvre d'une polychronie). La vitesse du récit est lente, voire très lente. Le roman est long. Quel que soit son volume réel, il donne une impression de quantité, de foisonnement et d'excès tant sa matière semble déborder sa durée (cf. la série *Vingt-quatre heures*, qui prétend livrer en temps réel le quotidien d'une équipe d'enquêteurs : la multiplication des péripéties place d'emblée le rapport de la matière et de la durée dans l'in vraisemblance). Contrairement au modèle précédent, celui-là n'a pas la mort pour objet, mais la vie dans son mouvement apparemment inarrêtable, dans son fourmillement, dans tout ce qui la fait être ce qu'elle est à ce moment-là, dans tout ce qui la constitue. La mémoire qu'il contient n'est pas close. Tandis que la nuit a le jour pour terme et débouche sur une plus grande nuit, le jour a le jour suivant comme garant du recommencement. Le roman d'un jour, le roman qui occupe le jour ne cesse de retarder la nuit.

On prendra comme exemple évidemment *Ulysse* de Joyce, qui ne cesse de renouveler sa matière et d'annoncer ainsi le mécanisme du recommencement qui caractérise sa structure temporelle. Le jour avance régulièrement mais s'épaissit d'une quantité qui le dilate. Lorsque la nuit survient, quelqu'un continue à veiller et monologue. Ce roman a une façon d'occuper le temps en le distendant par la langue, les langues, qui semble une solution trouvée pour différer la mort, pour faire du roman l'espace du monde et de l'histoire, pas celui de la vie précipitée vers la mort. Pas d'ellipses, pas de pauses, quelque chose manque, c'est l'arrêt : une occupation totale du temps.

### *Troisième modèle : le roman occupe des jours et des jours*

Le troisième modèle se présente, lui, comme monochrome. Sa durée est étale et la structure du texte est linéaire, menée par un principe de continuité. Le roman qui occupe des jours et des jours (le roman-fleuve ou le récit de vie) prend pour manière d'occuper le temps, le schème de l'existence. La vitesse du récit est variée mais souvent rapide. Le roman est long puisqu'il est la vie même, jusqu'à la mort qui justifie son cheminement rétrospectif tout en interrompant son

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 436.

avancée prospective. La taille du roman, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre exposé, peut être mimétique jusqu'à l'excès puisqu'elle peut aller jusqu'à se superposer au temps du lecteur. Ce sont les itinéraires croisés de Jerphanion et de Jallez dans *Les Hommes de bonne volonté*, les trajectoires parallèles d'Edmond et d'Armand Barbentane dans *Les Beaux Quartiers* d'Aragon, l'apprentissage de Jacques dans *Les Thibault* de Roger Martin du Gard. Mais ce sont aussi, dans des mesures différentes de la durée, dans le maniement de figures plus nombreuses et par des variations importantes de la vitesse du récit, les vies de Lucien de Rubempré, de Fabrice del Dongo ou d'Emma Bovary.

#### *Quatrième modèle : le roman occupe une saison*

La différence de ce quatrième modèle avec le deuxième est qu'il prend pour objet une journée, quelques journées ou une saison particulière, alors que le roman qui occupe le jour retient une journée qui pourrait être n'importe quelle autre journée. La vitesse du récit est régulière, souvent assez lente. Le roman est court. Ce modèle de la saison correspond au roman de la crise psychologique ou de la conversion, dont les personnages sortent définitivement changés ou dont la mort aussi peut constituer le terme, mais plus comme issue que comme fin (différence avec le troisième modèle).

*Une affaire personnelle*, d'Ōe Kenzaburō, peut faire office d'exemple pour illustrer ce modèle. La femme de Bird vient de mettre au monde un enfant atteint d'une hernie cérébrale. Pendant trois jours d'errance, le personnage va traverser une crise violente dont le motif principal est la tentation de se débarrasser du nouveau-né, avant de choisir de se changer lui-même plutôt que de changer le monde.

Le dernier dialogue du livre pose ainsi :

- Je connais ces gamins, dit-il. Mais on dirait qu'eux ne m'ont pas reconnu.
- C'est que vous avez beaucoup changé, en quelques semaines, répondit le professeur avec une chaleur affectueuse.
- Vous croyez ?
- J'en suis sûr. Votre surnom ne vous va plus du tout, Bird<sup>23</sup>...

#### **Le cru est court**

Après avoir évoqué ce problème de l'occupation des temps du point de vue du lecteur, puis de celui du roman, reste à poser quelques jalons pour l'aborder du point de vue de l'écrivain, au lieu de l'écriture du roman. Lorsqu'il se prépare, le roman attend le temps. Le cru est court. Comment expliquer dès lors l'impératif de brièveté qui semble parfois guider le roman français contemporain ? Comment comprendre qu'il se soit mis à attendre le temps plutôt qu'à l'occuper ? Certes le syntagme « roman français contemporain » ne va pas sans difficulté. Il paraît difficile de placer sous la même catégorie Volodine et Michon, Jean Echenoz et Christine Angot. On constate pourtant une tendance à la brièveté dont l'œuvre de Volodine sert de contre-exemple, lui qui dit justement qu'il écrit « en français une littérature étrangère<sup>24</sup> ». C'est l'effet que produit cette littérature lorsqu'elle est perçue comme un bloc (ce qu'elle n'est évidemment pas) ou bien dans l'image qui en est renvoyée de l'étranger. On peut y reconnaître des nécessités économiques, des impératifs éditoriaux qui ne peuvent seuls expliquer le rétrécissement de la taille des romans. Trois raisons esthétiques semblent pouvoir l'expliquer en partie. La première

---

<sup>23</sup> Ōe Kenzaburō, *Une affaire personnelle*, trad. de la version américaine par Claude Elsen, Paris, Stock, 1970, p. 179.

<sup>24</sup> Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n° 6, automne-hiver 2002, URL : <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-bassmann-2.html>.



tient à l'envahissement du roman par le temps grammatical du présent. L'influence de Camus, de Duras est certes décisive, mais il faut souligner que la langue française se prête à cet usage, non pas détemporalisé, mais multitemporel du présent dans le roman. Pour autant, l'utilisation du présent se prête à l'évocation du présent, du moment, de l'instant, parfois daté, parfois non. Ainsi, dans *Léonore, toujours* de Christine Angot, la variation de l'incipit proustien est aussi un programme de réduction des temps :

Aujourd'hui, 9 mars, elle a huit mois. Elle est née le 9 juillet, un petit cancer. Hier, je l'ai couchée de bonne heure, huit heures dix. Et longtemps, je la coucherai de bonne heure, certaines fois mais très rares, sept heures trente. D'autres neuf heures trente, mais toujours relativement tôt. Au début du sommeil, elle se réveille de courtes périodes. Parfois, la boîte à musique à peine terminée, ses yeux se ferment, elle n'a pas le temps de se dire « je m'endors », elle dort<sup>25</sup>.

Le temps de l'écriture semble effacer la distance avec le temps de la vie, avec le souci moins de la restaurer que de la performer.

Une seconde raison de ce rétrécissement de la taille des romans, liée toujours à la durée, tient à l'emploi de l'ellipse. Jean Echenoz en pratique un art consommé, flaubertien, mais alors que chez Flaubert, l'ellipse contribuait à l'extension du temps romanesque, elle participe, chez Echenoz, de sa réduction. « Il [Baumgartner] connaît la mélancolie des restauroutes, des réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffés, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles<sup>26</sup>. » La forme et les formules de l'aventure ont changé, comme celles du regret. Ce qui se maintient, c'est le caractère ennuyeux et répétitif de ces déplacements, l'anticipation qu'ils proposent de la fin du monde et de la mort de soi<sup>27</sup>, la solitude d'un voyageur devenu VRP. Mais là encore, l'emploi du présent a pour effet de rétrécir la durée, de la transformer en instant. L'investissement récent de la biographie par l'œuvre d'Echenoz permet de produire les mêmes constatations. *Ravel*, par exemple, qui commence là où *l'Autobiographie* de Maurice Ravel s'achève, travaille sur les « trous » de la biographie, sur des moments qui n'appartiennent pas à l'histoire (le déplacement en Amérique, la moitié du roman étant occupée par le voyage en transatlantique).

Malgré la visibilité de cette tendance à la brièveté, il faut reconnaître que la réalité de la production contemporaine est tout autre. Si, en effet, à vue d'œil, un certain étiage semble s'établir vers une norme de trois cents pages (pour le roman français, car le roman étranger témoigne d'une bien plus grande ambition quantitative – à moins qu'il s'agisse de la préférence des éditeurs et du lectorat français pour de volumineuses traductions), chaque rentrée littéraire nous accorde son lot de pavés romanesques à côté des produits formatés pour deux heures de lecture. Il n'est ainsi que de consulter le palmarès des derniers prix Goncourt pour voir confirmer à la fois la variabilité volumétrique des œuvres primées (des 163 pages du *Chasseur Zéro* de Pascal Roze en 1996 aux 905 pages des *Bienveillantes* de Jonathan Littell en 2006) et la présence manifeste de nombreux romans d'au moins quatre cents pages (*Les Filles du Calvaire*, de Pierre Combescot, Goncourt 1991, 421 pages ; *Texaco* de Patrick Chamoiseau, Goncourt 1992, 432 pages ; *Rouge Brésil* de Jean-Christophe Rufin, Goncourt 2001, 550 pages ; *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq, Goncourt 2010, 428 pages).

Pour trier ces textes et rendre raison du choix de la longueur, on peut suivre Dominique Viart et Bruno Vercier, qui différencient, d'une part, « la relance du roman historique » et, d'autre

---

<sup>25</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours* [1993], Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », p. 21.

<sup>26</sup> Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, p. 196. La phrase de *L'Éducation sentimentale* est la suivante : « Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des amitiés interrompues. » Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. étab. et prés. par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1985, p. 500.

<sup>27</sup> Pierre Bergounioux interprète en ce sens le « il voyagea » de *L'Éducation sentimentale* comme « une façon anticipée de mourir ». Avant-propos à Gustave Flaubert, *Lettres d'Orient*, Bordeaux, L'Horizon chimérique, 1990, p. 11.

part, des romans « de la virtuosité littéraire<sup>28</sup> » pour ajouter que « l'ampleur gagne du terrain aussi dans d'autres registres, peu inféodés au romanesque pur<sup>29</sup> ». On vérifiera aisément, en effet, que le paysage littéraire actuel continue à offrir son lot de « pavés » dans des niches génériques traditionnelles, plus ou moins remises au goût du jour, pour longs romans : à preuve la productivité de la science-fiction ou du merveilleux, telle que des inventaires récents la recensent<sup>30</sup> ; à preuve la tradition des grands romans historiques, biographies romancées, épopées familiales ou dynastiques, plus ou moins paresseusement étalées au-dessus de la frontière différenciant fiction et histoire, dans un vaste spectre allant de *Lutétia* de Pierre Assouline (458 pages) aux suites romanesques de Max Gallo ou de Françoise Chandernagor<sup>31</sup> ; à preuve encore les fresques sociales de Gérard Mordillat (*Les Vivants et les Morts*, 658 pages), les romans sentimentaux ou néosentimentaux, dans la veine réaliste de ceux d'Anna Gavalda (*Ensemble, c'est tout*, 603 pages ; *La Consolante*, 634 pages) ou dans ces formes peut-être plus ambitieuses offertes par Georges-Olivier Châteaureynaud (*L'Autre Rive*, 647 pages), par Richard Millet (*Ma vie parmi les ombres*, 624 pages) ou encore par Laurence Plazenet (*La Blessure et la soif*, 550 pages) ; à preuve enfin des éditeurs semblant s'être fait une spécialité des romans-fleuves : Stock, éditeur du cycle de François Taillandier et de sa *Grande Intrigue*, Lattès, éditeur de Serge Bramly, Albin Michel, éditeur de Katherine Pancol et des 660 pages de *La Valse lente des tortues*, Actes Sud, éditeur des romans populaires d'Anne-Marie Garat, et notamment de cette somme improbable, signalée par Dominique Viart, qu'est *La Main du diable* (910 pages), Robert Laffont, de Fallois, et bien d'autres maisons spécialistes en grandes tailles.

L'existence de dispositifs dont le gigantisme semble expérimental ou du moins singulier, de romans dont l'ambition est la création de leurs propres formes, mérite assurément analyse : rien n'est plus faux que d'affirmer que le roman français contemporain a renoncé à une ambition de totalité, au goût de faire des mondes et au gigantisme qui va de pair, et rien ne semble plus injuste que de dévaluer la production française eu égard au « grand roman » nord ou sud-américain<sup>32</sup>. Tout au contraire, le paysage littéraire de ces dernières années conduit à juger obsolète le jugement critique des adeptes de la « nouvelle fiction », défendant le « maximaliste, le baroque, le grand rhétoriqueur » contre un « minimaliste<sup>33</sup> » littéraire qui serait dominant. Certes, bien peu des monstres littéraires contemporains égalent le gigantisme invasif des *Microfictions* de Régis Jauffret, dont l'humour noir procède d'un procédé énonciatif unique décliné sur mille pages : cinq cents histoires classées par ordre alphabétique nous offrent autant d'autofictions d'une page et demie, narrées chacune par un personnage différent. Mais parmi les longs romans que l'on pourrait qualifier de « littéraires », on trouvera nombre de dispositifs formels parfois très originaux. On en tiendra pour preuve le récit choral à la française (Hédi Kaddour, *Waltenberg*<sup>34</sup>), éventuellement sur thème américain (Maylis de Kerangal, *Naissance*

---

<sup>28</sup> Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2<sup>e</sup> éd. augm., Paris, Bordas, 2008, p. 387.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>30</sup> Voir, pour la science-fiction, Francis Valéry, *Passeport pour les étoiles : guide de lecture*, sous la dir. de Gilles Dumay et Sébastien Guillot, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000 ; pour le merveilleux, André-François Ruaud, *Cartographie du merveilleux : guide de lecture fantasy*, sous la dir. de Sébastien Guillot, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2001 ; pour le fantastique, Patrick Marcel, *Atlas des brumes et des ombres : guide de lecture fantastique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2002. Nous tenons ces références d'un entretien accordé par Francis Berthelot à la parution de sa propre *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/bertint2006.html>.

<sup>31</sup> *La Baie des Anges* (4 tomes), *Les Hommes naissent tous le même jour* (2 tomes), *La Machinerie humaine* (11 tomes), *Bleu blanc rouge* (3 tomes), etc.

<sup>32</sup> Sur la prétendue mort de la littérature française, voir « Tombeaux pour la littérature », sous la dir. d'Alexandre Gefen, *LHT*, n° 6, juin 2009, publié en ligne : <http://www.fabula.org/lht/6/>.

<sup>33</sup> Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 24-25.

<sup>34</sup> Hédi Kaddour, *Waltenberg*, Paris, Gallimard, 2005.

d'un pont<sup>35</sup>), les odysées de Mathias Énard (*Zone*<sup>36</sup>) ou de Yannick Haenel (*Cercle*<sup>37</sup>), les grands opus de Jean Rouaud (comme *L'Imitation du bonheur*<sup>38</sup>), les rêves éveillés d'Antoine Volodine (*Songes de Mevlido*<sup>39</sup>), de Vincent Message (*Les Veilleurs*<sup>40</sup>), les mondes de Claro (*CosmoZ*<sup>41</sup>) ou d'Hubert Haddad (*L'Univers*<sup>42</sup>), autant que les souvenirs savamment recomposés sur plus de six cents pages d'Alain Fleischer (*L'Amant en culottes courtes*<sup>43</sup>), les machines formelles étranges de François Bon (*Daewoo* ou *Tumulte*<sup>44</sup>), ou les fictions encyclopédiques de Pierre Senges (on pense ici aux *Fragments de Lichtenberg*<sup>45</sup>).

Chacun de ces textes semble avoir trouvé pour des raisons propres sa longueur. Car du côté de cette littérature « littéraire », tout se passe comme si, sur le plan de la poétique du roman, la question de la longueur était non un style d'époque ou un parti pris esthétique, mais plutôt la solution originale à un problème particulier posé par une œuvre singulière. Ni les auteurs courts (Modiano, Michon, etc.) ni les maisons spécialistes en petits romans (Minuit) ne font plus, comme le voulut une certaine tradition de la modernité propre au Nouveau Roman, une *doxa* de la brièveté. Et nombre d'écrivains contemporains importants alternent avec délice les plaisirs du long et du bref : Richard Millet, polémiste discutable, mais romancier prolixe, est l'auteur d'un *Art du bref*<sup>46</sup> et de textes succincts tout autant que d'épopées familiales défendant un grand roman « à l'ancienne » (le cycle de Siom, en cinq romans et deux plus courts récits, qui s'étend de *La Gloire des Pythre* à *Ma vie parmi les ombres*<sup>47</sup>) ; le fécond Pascal Quignard, défenseur des formes lapidaires et fragmentaires (pensons ici à son bel essai *Une gêne technique à l'égard des fragments*<sup>48</sup>) a su, parfois en suscitant le scepticisme de son public le plus lettré, imposer de grands romans, englobants et immersifs, tels que *Les Escaliers de Chambord* ou *Le Salon de Wurtemberg*, ou construire cet immense cycle essayistique en dix tomes, d'une ampleur inédite depuis les grands traités de l'âge classique, qu'est *Dernier Royaume*. Quant à François Bon, auteur de textes serrés jusqu'à l'étouffement tels que *L'Enterrement* (128 pages), il propose avec *Tumulte* (524 pages) une longue méditation en 226 fragments sous-titrée « roman », mais recomposée à partir des entrées, souvent ultra-brèves, de son blog.

Le point commun au calibrage de la plupart des gros romans contemporains est de témoigner non d'une expérimentation esthétique autotélique, mais du poids du monde social ou historique, qu'il s'agit de retravailler en profondeur pour mieux le comprendre, comme si la littérature avait le pouvoir de rédimmer la réalité en l'expliquant autrement, quelle que soit l'ampleur du dispositif de ressaisie, de l'artefact, qu'il faille déployer à cette fin. Que la production de grands romans relève moins de la mode ou de l'histoire des styles, que de stratégies et de projets particuliers n'interdit cependant pas qu'elle soit polarisée par certains modèles esthétiques de gigantisme, qui constituent, si ce n'est des modèles formels uniques, du moins des repères génériques ou intertextuels, repères qu'il semble possible de recenser. Un premier patron pourrait être celui du roman polyphonique : c'est celui de *Daewoo*, roman du tumulte social inscrit dans un héritage rabelaisien, qui vise à laisser parler les vies anonymes des ouvriers licenciés en Moselle par le groupe industriel du même nom et qui repose sur un assemblage de

---

<sup>35</sup> Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.

<sup>36</sup> Mathias Énard, *Zone*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2008.

<sup>37</sup> Yannick Haenel, *Cercle*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2007.

<sup>38</sup> Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>39</sup> Antoine Volodine, *Songes de Mevlido*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2007.

<sup>40</sup> Vincent Message, *Les Veilleurs*, Paris, Éd. du Seuil, 2009.

<sup>41</sup> Claro, *CosmoZ*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2010.

<sup>42</sup> Hubert Haddad, *L'Univers*, Cadeilhan, Zulma, 2009.

<sup>43</sup> Alain Fleischer, *L'Amant en culottes courtes*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.

<sup>44</sup> François Bon, *Tumulte*, Paris, Fayard, 2006 ; *id.*, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004.

<sup>45</sup> Pierre Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales-Phases deux, 2008.

<sup>46</sup> Richard Millet, *L'Art du bref*, Paris, Gallimard, coll. « Le Cabinet des lettrés », 2006.

<sup>47</sup> Voir, sur cette question, Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 12.

<sup>48</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1986.

voix réinventées par le narrateur. Si *Daewoo* est sous-titré, comme *Tumulte*, « roman », l'œuvre ressemble pour le lecteur à une arche de Noé polyphonique d'où fusent, comme « autant d'appels d'ombres<sup>49</sup> », « les noms de ceux qui ne sont plus » sous une forme et une structure inédites. L'ampleur relative du projet (294 pages très denses) répond ainsi au danger de l'anonymat. Dans une certaine mesure, la polyphonie d'un corps social brisé et implorant, qu'on retrouvera dans les opus néo-hugoliens de Gérard Mordillat, c'est aussi l'objet de Richard Millet, qui dans *Ma vie parmi les ombres*, tente de restituer les voix étouffées des misérables « au sein de ce monde condamné par l'Histoire et l'économie » qu'est la province<sup>50</sup>. C'est encore la question des œuvres à la fois empathiques et cruelles de Régis Jauffret, qui dans *Microfictions* fait parler des êtres enfermés dans un individualisme autarcique, criminels, déments et désespérés, ou qui, dans *Univers, univers*, explore les innombrables métamorphoses possibles de la destinée d'une ménagère surveillant la cuisson d'un gigot, mutations qui sont autant de destinées possibles. Ce roman documentaire polyphonique, c'est enfin dans sa version historique, plus proche du modèle cinématographique du « roman choral » que de Rabelais, un dispositif qui cherche à restituer une époque ou une période, à la manière du *Waltenberg* d'Hédi Kaddour. Dans ce dernier texte, faux roman d'espionnage, la rhapsodie allègre de scènes éclatées de la vie d'acteurs ordinaires ou extraordinaires de l'Histoire fait raisonner le bruit et la fureur du XX<sup>e</sup> siècle<sup>51</sup>, non sans ironie à l'égard de la philosophie de l'Histoire<sup>52</sup>, en une vaste « phrase rêveuse », une « phrase mille-pattes », pour reprendre une métaphore proposée par ce néo-roman total<sup>53</sup>. Si François Bégaudeau vante dans son *Antimanuel de littérature* les valeurs de la concision (« Grosse économie de mots, de papier, d'arbres. Sauvetage de pas mal de forêts. La concision, premier article de foi d'une écriture durable<sup>54</sup> »), et si Claro moque le « Roman I<sup>er</sup> de la classe des genres, fils fayot du poème épique et cocu de la fable, tout pétri de prose, nourri de narration et parsemé de personnages, roman-au-long-cours ou roman éjaculat<sup>55</sup> », nombre des irrévérencieux romanciers de la galaxie du groupe *Inculte*, de Pierre Senges à Mathias Énard, en passant par Matthieu Larnaudie, assument le projet d'offrir une « littérature immodeste<sup>56</sup> », productrice d'une « pensée du multiple » et d'une « intensification de la vie<sup>57</sup> ». Cette littérature, « loin de se présenter comme un corps incorruptible et pur, clos sur lui-même et sûr de sa signification », se veut au contraire « résolument perméable à tout ce qui lui est occasion de se corrompre, de se mettre à l'épreuve, de déplacer ses lignes, sa syntaxe et son champ<sup>58</sup> », et se donne comme projet d'être « désirante, foisonnante et ludique, exigeante et baroque, littérale et exubérante », en un « laboratoire des formes de vie<sup>59</sup> » permettant au romancier d'être « n'importe qui » et « n'importe quoi<sup>60</sup> ». C'est à ce modèle polymorphe, polygénérique autant que polyphonique, que l'on peut rapporter les proses historiques de *Zone* (Mathias Énard) ou d'*Anima motrix* (Arno Bertina<sup>61</sup>). Elles ont pour point commun de mettre en scène des êtres en fuite et de narrer par des monologues intérieurs disloqués des odyssées picaresques à travers un monde en ruine : dans *Anima motrix*, un ministre macédonien en voie de métamorphose identitaire et poursuivi par ses propres angoisses transporte un sans-papiers dans son coffre de voiture ; dans *Zone*, le monologue a pour basse continue le voyage en train

<sup>49</sup> F. Bon, *Daewoo*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>50</sup> Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, 2003, p. 687.

<sup>51</sup> Sur la poétique romanesque de *Waltenberg*, voir l'excellente analyse de Pierre Campion (URL : <http://pierre.campion2.free.fr/ckaddour.htm>).

<sup>52</sup> Voir la dissertation comique menée sur ce sujet page 634 du roman.

<sup>53</sup> H. Kaddour, *Waltenberg*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>54</sup> François Bégaudeau, *Antimanuel de littérature*, Rosny-sous-Bois, Éd. Bréal, 2008, p. 169.

<sup>55</sup> Claro, *Le Clavier cannibale*, Paris, Éd. Inculte, 2009, p. 79-80.

<sup>56</sup> Matthieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », *La NRF*, n° 588, février 2009, p. 346.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>60</sup> *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, coll. « Inculte Naïve », 2007, p. 22-23.

<sup>61</sup> Arno Bertina, *Anima motrix*, Paris, Verticales-Phase deux, 2006.

du narrateur, Francis Servain Mirkovic, espion devenu enquêteur dans les Balkans ravagés par la guerre de Bosnie. De ces textes, on pourra rapprocher, parce qu'il pratique la même forme énonciative du monologue intérieur, *Cercle* de Yannick Haenel (501 pages), longue et ambitieuse errance dans les territoires européens de la Shoah, dont le modèle est plus celui des romans de Sebald ou le Breton de *Nadja* que Joyce ou Pynchon, mais qui partage avec Bertina et Énard un même intertexte homérique. Dans cette plongée identitaire du narrateur en lui-même, dans cette odyssee longue et difficile pour faire face à l'Événement (« Le livre que vous avez entre les mains vous amènera lentement au cœur de ce qui le rend possible<sup>62</sup> »), c'est-à-dire à la brutale prise de conscience par le narrateur de la Shoah dans une rue déserte du ghetto de Varsovie<sup>63</sup>, la longueur est au service de l'avènement même de l'écriture, « sentier qui s'ouvrait dans la nuit<sup>64</sup> ». Ces proses de l'histoire, qui sont autant de catabases, de descentes en enfer, de narrateurs réels ou imaginés dont la mémoire tente de rapiécer une historicité problématique, coupable ou malmenée, partagent la longueur d'autres dispositifs de réappropriation du temps, comme les grands romans de Jean Rouaud. Ceux-ci, par le truchement d'une tentative de reconquête de la mémoire familiale, découvrent de manière indirecte les béances et les blessures de l'Histoire : la Première Guerre mondiale dans *Les Champs d'honneur*, la Seconde dans *Des hommes illustres*, deux romans qui fusionnent la grande et la petite histoire, et qui mêlent l'instance autobiographique à l'ordre biographique. Cette obliquité du regard que la littérature se prend à avoir sur l'Histoire n'est sans doute pas propre à des romans de grande ampleur, et on la retrouvera de manière exemplaire chez un auteur comme Pierre Michon, mais elle conduit néanmoins à des formes spectaculaires, telles que l'autobiographie de facture faussement traditionnelle d'Alain Fleischer, *L'Amant en culottes courtes*. Cette sorte d'archéologie de la sexualité du narrateur, héritière en apparence de Jouhandeau ou de Casanova, passablement lente (l'initiation du narrateur n'intervient qu'à la 237<sup>e</sup> page), délibérément factuelle et pauvre, se conclut brusquement par la révélation de la liste des membres de la famille du narrateur exterminés par les nazis et par la découverte que l'amour a pour condition « la fragilité qui inscrit dans une même vision l'existence et la disparition, le hasard de la rencontre et la fatalité de la séparation, l'instant unique et sa submersion par le temps<sup>65</sup> ». Le récit minutieux de formation érotique, au caractère badin et commun, conduit avec une pudeur perecquienne à la prise de conscience de l'identité historique du narrateur, survivant coupable d'une famille décimée : comme chez W. G. Sebald ou Daniel Mendelsohn, la confrontation de l'archive et de la mémoire découvre une tragédie.

Un autre modèle possible d'une longueur pensée comme moyen d'enquête sur l'histoire personnelle et l'intériorité peut être trouvé dans *Les Veilleurs* de Vincent Message, long récit entrecroisant la voix du patient et celle de son psychiatre pour comprendre un crime supposé. Ici, le mélange de l'onirisme, de la psychanalyse et du récit policier est le prétexte d'une réflexion digne des sciences cognitives sur la nature de la réalité représentée. La longueur de l'autobiographie est au service d'une expérience psychique et de l'*ambitus* des registres de la parole, mais la tentative d'anamnèse n'a ni l'efficacité herméneutique des expériences romanesques de pensée propres aux grands romans du XX<sup>e</sup> siècle (Proust, Broch, Mann, Cohen, etc.), ni la positivité de l'autobiographie euristique rêvée par Paul Ricœur, ni le systématisme fluide des rêveries baroques sur la nature de la réalité. La durée du voyage dans les méandres de l'esprit ne témoigne plus du temps nécessaire à se réapproprier une identité perdue en reconfigurant positivement l'expérience, elle ne dit pas comme chez Rousseau le triomphe d'une pensée intégrée de la psyché et du corps social, ou comme chez Chateaubriand l'unicité chorale du drame individuel et de l'Histoire, mais plutôt l'échec et l'épuisement à l'infini de la

---

<sup>62</sup> Y. Haenel, *Cercle*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 448.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>65</sup> A. Fleischer, *L'Amant en culottes courtes*, *op. cit.*, p. 363.

parole. « Quelque chose noir », pour reprendre la formule de Jacques Roubaud, reste hors de portée du roman, dont l'ampleur dit une épuisante et inefficace quête de réunification de la vérité.

Avec ses 557 pages, *Le Siècle des nuages*, de Philippe Forest, est autre un roman-siècle, comme on dit roman-monde. Il tient deux histoires en même temps, l'histoire minuscule d'un homme qui en a occupé presque tout le temps et l'histoire majuscule d'une époque marquée autant par la rêverie technologique que par la destruction. Entre ces deux histoires, l'avion, qui fut à la fois l'utopie par excellence, l'utopie réalisée de l'homme qui veut voler, et une puissante machine de guerre, fait le lien. Le père du narrateur était en effet aviateur et a inscrit son histoire modeste dans l'épopée de l'air, sans pourtant en écrire la légende. Né en 1921, il savait déjà en commençant à voler que l'aviation n'était plus seulement une belle aventure. Ce qui fut la réalisation d'un rêve, d'une des enfances les plus belles de l'homme, est aussi ce qui contribua à faire de l'avenir un horizon bouché.

Car, en l'espace de quelques années, celles qui se sont écoulées en un battement de paupières depuis Ader et Blériot, l'aviation est devenue cela : cette entreprise anonyme de dévastation qui s'étend méthodiquement sur toute la surface des continents, faisant passer sur ceux-ci des formations d'appareils par centaines qui accomplissent leur métier de mort, larguant leurs bombes à l'aplomb des villes, lâchant leurs rafales sur des objectifs à peine aperçus dans le cadre du viseur, lancés dans l'air à une allure si formidable que le spectacle du monde autour d'eux prend l'apparence d'un inintelligible chaos qu'ils traversent en trombe et sans avoir du tout le temps de réaliser ce qu'il représente<sup>66</sup>.

Le livre commence et s'achève par une chute. Celle d'un avion d'Imperial Airways à vingt kilomètres de Mâcon et que le père, adolescent, a pu voir. Celle du père, tombant dans la rue un jour de 1998 pour ne plus se relever. Les mythes survivent à l'histoire. Icare toujours, malgré les techniques du vol. Il fallait un romancier qui eût assez de souffle pour raconter cette histoire et pour la donner à la fois comme un avenir et comme un passé. Philippe Forest aura pour toujours été celui-là qui, dans un livre épique, documenté et en même temps constamment émouvant, donne, depuis les nuages, un portrait du « vieux XX<sup>e</sup> siècle » à la fois dramatique, mélancolique et beau.

Que de grands digressions cachent de troublants tombeaux, que l'amplification narrative dise l'indicibilité de l'histoire, c'est aussi la leçon, dans un tout autre registre, bien éloignée des confessions d'un moi inquiet, de la féerie tragique de Claro, traducteur et romancier proche du collectif *Inculte*. *CosmoZ*, récit on ne peut plus fantaisiste des tribulations, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, d'une bande de *freaks* nés en 1900, allant de Chicago à Los Alamos, en passant par l'Europe des camps, relève d'une étonnante volonté de transcription de l'histoire chaotique du siècle passé par un style mobile et un usage inventif de la fiction. Celle-ci s'autorise à mêler les inventions les plus délirantes à la documentation la plus crue et pratique d'improbables variations de focale, selon les détours serpentins de l'affabulation. La longueur de *CosmoZ* est à rapprocher des dispositifs onirico-fantaisistes d'Antoine Volodine, fictions extensibles à l'infini pour penser, chacune à sa manière, le problème du pouvoir et le devenir apocalyptique de notre modernité. Dans la même verve fantaisiste, la *copia* postmoderne des énigmatiques romans encyclopédiques de Pierre Seneges, comme les *Fragments de Lichtenberg*, somme de cinq cents pages de plus ou moins longs fragments de nature diverse consacrés à un auteur d'aphorismes de quelques lignes, fragments sur des fragments démultipliant comme les possibles romanesques de *Marelle*, relève elle aussi une tragédie : celle d'une totalité qui se dérobe, s'atomise et se laisse consommer par le feu, métaphore obsédante de cette vaste architecture. S'il semble puiser plus dans Borges que dans Cortázar, le très étrange *roman* (c'est son sous-titre générique) de Frédéric Werst, *Ward, I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles* (415 pages), « anthologie de

---

<sup>66</sup> Philippe Forest, *Le Siècle des nuages*, Paris, Gallimard, 2010, p. 229.

la littérature d'un peuple imaginaire, les Wards<sup>67</sup> », proposant par ce que l'on nomme une *mimesis* formelle<sup>68</sup> récits, notices sur auteurs et même les textes originaux fictifs, proposés dans une langue fictive dont l'auteur produit un glossaire et une grammaire non moins fictive, incorpore lui aussi au roman littéraire (l'œuvre est parue dans la collection « Fiction & Cie » du Seuil) des formes de production d'univers globaux habituelles dans la *fantasy* et la science-fiction. On retrouvera un dispositif assez similaire dans *L'Univers* d'Hubert Haddad (512 pages), sorte de dictionnaire philosophique dont les exemples sont tirés d'anecdotes d'un narrateur situé dans un monde possible, de connaissances scientifiques retravaillées par la poésie et de récits relevant de la science-fiction. S'inscrivant dans la lignée de la « nouvelle fiction », le dispositif d'Hubert Haddad en reprend l'esthétique : le projet d'une « réflexion mythique<sup>69</sup> » par l'imagination refusant les niveaux de vraisemblance (réalisme ou psychologisme), pour s'affronter « au tragique de la condition humaine<sup>70</sup> ». Pour les écrivains de la « nouvelle fiction » (Frédéric Tristan, Marc Petit, François Coupry, Hubert Haddad, Francis Berthelot et Georges-Olivier Châteaureynaud), le roman ne peut, on le sait, se réinventer que dans le cadre d'une « surfiction » qui « démasque la fiction inavouée de notre représentation du réel et relance du même coup la quête infinie du sens<sup>71</sup> » (Francis Berthelot parle de « transfiction<sup>72</sup> »), et qui n'hésite pas à faire sien le mot de Jacques Rivière appelant de ses vœux « un roman où le monde soit soulevé<sup>73</sup> ». Le vœu de longueur s'inscrit ici dans un programme esthétique précis de déconstruction de l'illusion fictionnelle, au profit d'un investissement dans l'imaginaire et dans une ambition de production d'univers romanesques aussi amples et denses que ceux offerts dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle par le fantastique, la science-fiction et le merveilleux.

Quel qu'en soit le programme, cette aspiration à produire, par des dispositifs encyclopédiques ou des grands récits, des mondes possibles englobants, qui semblent vouloir déjouer le principe de non-complétude des univers de fiction<sup>74</sup>, est le point commun d'œuvres dont le titre même propose l'idée d'un monde substitutif (*Univers, univers ; CosmoZ ; Ward ; L'Univers*, etc.). Ces œuvres-univers immenses ou visant l'immensité sont sans légitimité ni explication : elles disent l'instabilité du monde qu'elles démarquent, le nôtre, sans jamais chercher à le réorganiser en un sens définitif ; elles en désignent la pesanteur, faite de fureur et d'étrangeté. Que le plus long des longs romans de la littérature de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> soit la réunion en un cycle, '*le grand incendie de Londres*' (« prose continuée pendant plus de vingt années après son commencement<sup>75</sup> »), des romans de Jacques Roubaud ayant comme thème secret la disparition de son épouse Alix Cléo Roubaud (*Le Grand Incendie de Londres ; La Destruction ; La Boucle ; Mathématique ; Impératif catégorique ; Poésie ; La Bibliothèque de Warburg*), en est le signe : la double postulation à vouloir, d'une part, saisir par des dispositifs formels, poétiques ou énonciatifs démultipliés, la richesse protéiforme et plurielle du microcosme ou du macrocosme, et, d'autre part, à désigner en même temps le caractère mensonger, l'arbitraire, l'absurdité, l'incomplétude, de ces vies ou de ces mondes, relève d'une forme de mélancolie, c'est-à-dire de deuil pathologique, de la totalité heureuse.

<sup>67</sup> Frédéric Werst, *Ward, I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 11.

<sup>68</sup> Voir Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », in Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1992, p. 234.

<sup>69</sup> Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, Paris, Critérium, 1992, p. 23. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>71</sup> *Id.*, « Fiction, Nouvelle Fiction », conférence au colloque de Calaceite (1998), cité par M. Petit, *Éloge de la fiction*, op. cit., p. 108.

<sup>72</sup> Voir les propos de Francis Berthelot dans un entretien accordé à Sarah Cillaire (URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/berthelot2006.html>) à propos de la parution de *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2006.

<sup>73</sup> J.-L. Moreau, *La Nouvelle Fiction*, op. cit., p. 35.

<sup>74</sup> Voir, sur le statut des mondes de fiction, Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie des mondes possibles*, Paris, CNRS éd., 2009.

<sup>75</sup> Jacques Roubaud, '*le grand incendie de Londres*', Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 8.

L’emblème pourrait en être une chambre parmi « les pièces trop grandes d’un appartement devenu vide » où, après deux ans de deuil, le poète s’est décidé à construire un immense tombeau d’Alix. D’un point de vue formel, le « recommencement » (« Je commence sans cesse, je recommence sans cesse. Je poursuis rarement », écrit Roubaud<sup>76</sup>) semble être la métaphore d’une œuvre qui se décrit sous la forme de « branches<sup>77</sup> », empruntant à l’histoire littéraire médiévale un principe de construction. Le volume fabrique une sorte d’infini en ne proposant que des fins « provisoires » ou « possibles », et joue de sa longueur (2 009 pages, comme l’année de parution du roman, commente Roubaud) avant de conclure, en réfléchissant sur son propre projet :

*L’abbé Terrasson, dans l’introduction à sa traduction de l’Histoire universelle de Diodore de Sicile, dit très bien que si l’on estime la longueur d’un livre non d’après le nombre des pages, mais d’après le temps nécessaire à le comprendre, on peut dire de beaucoup de livres qu’ils seraient beaucoup plus courts s’ils n’étaient pas si courts. Mais d’un autre côté, lorsqu’on s’est donné pour but de saisir un vaste ensemble de souvenirs, un ensemble très étendu, mais qui se rattache à un principe unique de sélection et de narration, on pourrait dire, avec tout autant de raison, que bien des livres auraient été beaucoup plus clairs s’ils n’avaient pas voulu être si clairs<sup>78</sup>.*

Si Roubaud souligne avec humour l’absence d’ambition de nombreux livres obscurs, il nous laisse entendre que la quête de la vérité – au moins d’une vérité intérieure – ne peut désormais passer que par la production de dispositifs délibérément complexes et explicitement insuffisants. Le modèle contemporain des univers saturés est ainsi autant à chercher du côté de Joyce que de ces romans labyrinthiques de la modernité (*La Vie mode d’emploi*, de Georges Perec) ou de la postmodernité (*La Maison des feuilles*, de Mark Z. Danielewski) dont la vérité est d’ordre tragique.

Les grands romans cycliques d’initiation post-proustiens (ceux de Pascal Quignard, de Richard Millet) ne peuvent cacher les béances de la nostalgie ; les hyper-mondes merveilleux dissimulent des questionnements violents sur l’Histoire ; les odyssées disent la fuite de criminels, et non le cheminement vers une juste reconnaissance ; les ressaisies autobiographiques cachent des fêlures familiales impossibles à combler ; les enquêtes documentaires masquent les cris d’une société en souffrance ; les encyclopédies témoignent de l’incomplétude du savoir : la longueur aujourd’hui vaut comme forme de détours, comme marque des faiblesses et comme malédiction du langage. Elle avoue ensemble le besoin et l’impossibilité de porter un monde senti comme en demande d’expression, mais écrasant d’une complexité contradictoire. Déclinant les mots « vies », « cosmos » ou « univers » dans des dispositifs holistiques protéiformes et variés, mêlant des périple fantasmatiques, historiques, biographiques ou encore anthropologiques, infiniment ambitieux et renouvelés, le roman contemporain propose ainsi des totalités non totalisées, des fantômes ou des spectres de mondes, qui sont autant d’ombres gigantesques de formes de complétude et d’intelligibilité perdues portées sur la littérature, comme si la fiction devait en décliner à la fois la prégnance, la richesse et l’inaccessibilité.

Tiphaine SAMOYAUULT et Alexandre GEFEN

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 2010. Roubaud cite la préface à l’édition de 1781 de la *Critique de la raison pure*, d’Emmanuel Kant.