

IV) LE ROMAN AVANT 1914 - L'ère des métamorphoses ; Évolution générale du genre

IV) LE ROMAN AVANT 1914 - L'ERE DES METAMORPHOSES ; ÉVOLUTION GÉNÉRALE DU GENRE 1

IV.B.	LE RÈGNE DES MAITRES OFFICIELS	1
IV.B.1.	<i>Le roman de consommation</i>	1
IV.B.2.	<i>La variété des étiquettes</i>	1
IV.B.3.	<i>Permanence des structures</i>	2
IV.B.4.	<i>L'envahissement de l'idéologie</i>	2
IV.B.5.	<i>La dissolution des catégories esthétiques</i>	3

IV.B. LE RÈGNE DES MAITRES OFFICIELS

IV.B.1. Le roman de consommation

Dans les premières années du XX^e siècle, le roman commence à envahir les étagères des librairies et à régner en maître dans les cabinets de lecture. Le genre submerge tout. Le nombre des auteurs s'accroît. Tout se passe comme si beaucoup d'esprits avaient fait un sort à ce mot de TAINÉ : « *Je pense que tout homme cultivé et intelligent, en ramassant son expérience, peut faire un ou deux romans, parce qu'en somme un roman n'est qu'un amas d'expériences* ». À côté des amateurs, les professionnels compromettent souvent leur talent dans de véritables travaux forcés littéraires. Remy de GOURMONT protestait un jour contre cette hérésie qui poussait tant d'auteurs à écrire deux ou trois romans par an. Les MARGUERITTE, ROSNY aîné ou Paul ADAM étaient d'une redoutable fécondité. Le roman devenait une industrie et un commerce. L'apparition de prix littéraires particulièrement destinés aux romanciers, le **Goncourt** en 1903, le **Fémina** quelques années plus tard, favorisait cette tendance. Cette production intensive s'accompagnait d'un immense déchet. Pourtant les œuvres de qualité ne manquaient pas. Ce qui est grave, c'est que beaucoup de romans semblaient coulés dans le même moule. On voit triompher, à l'heure où les maîtres officiels, France, Barrès, Loti, Bourget, exercent une sorte de pontificat, une littérature romanesque qui est de plain-pied avec le public petit bourgeois auquel elle s'adresse. Il y a dans le domaine du roman, entre 1895 et 1914, une sorte d'affaissement de la littérature d'invention. De jeunes maîtres qui ont fait d'éclatants débuts vers 1890, VALÉRY, GIDE, PROUST, demeurent inconnus. La fondation de la *Nouvelle Revue Française*, en 1909, représentait un mouvement de protestation contre les compromissions dans lesquelles se dégradait une littérature sottement descriptive ou basement édifiante.

IV.B.2. La variété des étiquettes

On entre dans un temps où il devient de plus en plus difficile de classer la production. Les critiques s'y essayaient parfois pour tenter de trouver quelques points de repère. Mais leurs classements étaient, en général, aussi arbitraires que superficiels. Est-on beaucoup plus avancé quand on a discerné une survivance de l'esthétique réaliste ? Quand on a distingué le roman psychologique du roman de mœurs, les romans d'idéologie progressiste (ROSNY aîné) ou de pitié humaine (Ch. L. PHILIPPE) des romans réactionnaires de René BAZIN ou d'Henry BORDEAUX ? Quand on a opposé le roman personnel ou autobiographique au roman objectif ? L'analyse des sentiments et l'étude des mœurs restent les deux sillons essentiels. Il faut pourtant inventer de nouvelles catégories pour y ranger des œuvres qui ressortissent à de nouveaux desseins : le **roman social**, le **roman collectif** se proposent de peindre les foules, en un temps où l'on s'avise de l'existence d'une psychologie des foules. Il faut bien ajouter à la catégorie du roman historique celle du **roman préhistorique**, pour y ranger ceux de ROSNY aîné. On continue à désigner, par l'expression de « **romans romanesques** », des œuvres qui se proposent de divertir par des péripéties plutôt que d'instruire par des analyses. On doit recourir à l'expression de

roman artiste pour évoquer des livres comme ceux de Pierre LOUÏS ou d'Henri de REGNIER. Dans quelle catégorie ranger les romans de Louis Bertrand ou de Jérôme et Jean Tharaud, qui suivent des itinéraires d'évasion ? Sous quelle rubrique placer les œuvres de Marcel PREVOST, d'Abel HERMANT, d'Edouard ESTAUNIE, de René BOYLESVE, qui sont moralistes et psychologues autant que peintres des mœurs ? C'était une solution de facilité caractéristique du désarroi des esprits que de baptiser « féminins » les romans dont des femmes étaient les auteurs.

IV.B.3. Permanence des structures

En 1905, dans l'enquête de Le Cardonnel et Vellay, Edmond JALOUX déclarait que les romanciers français devaient renouveler leurs procédés techniques ; GIDE, de son côté, estimait que l'on entrait dans une époque où l'apparition de nouveaux caractères pouvait transformer le roman. Pourtant, on ne voit se dessiner, avant 1914, aucun renouvellement des caractères et des techniques. Le roman est toujours constitué d'une alternance de descriptions, d'analyses, de récits et de dialogues. Seul le dosage de ces divers éléments variait d'un auteur à l'autre. Il y eut, pendant quelques années, un engouement en faveur d'un roman tout entier constitué de dialogues : les succès que rencontra le genre dialogué, avec Gyp ou Abel Hermant, furent de courte durée ; pourtant Roger MARTIN DU GARD utilisait à nouveau le procédé en 1913 dans *Jean Barois*. Quant à la **composition**, elle était en général fondée sur les structures qui avaient eu cours pendant le XIX^e siècle. On peignait une crise et son dénouement après avoir mis en place une lente préparation ; on retraçait une vie par une lente succession d'épisodes ; ou l'on présentait un milieu en explorant, de chapitre en chapitre, des secteurs différents. Les romanciers gardaient les deux ambitions qui avaient animé la plupart de leurs devanciers du siècle précédent : présenter un tableau des mœurs de leur temps et raconter une histoire. Cette double exigence d'une affabulation romanesque et d'une observation sociale constituait le caractère essentiel de la création romanesque. On était seulement tenté de mettre l'accent sur l'un ou l'autre aspect. Les MARGUERITTE, dans les quatre volumes du *Désastre*, voulaient se faire les historiens de la guerre de 1870 plutôt que de raconter une histoire fictive. Inversement, il y avait, dans certaines intrigues d'Henry BORDEAUX, une affabulation qui rappelait André Theuriet ou Victor Cherbuliez, et, dans ce cas, les données d'une intrigue conventionnelle supplantaient la peinture des mœurs.

Il faudrait faire leur place aux quelques rares **tentatives** qui entreprenaient de **bouleverser la facture traditionnelle du roman**. C'étaient celles de Jules ROMAINS qui, dans *Le Bourg régénéré* (1906) et *Mort de quelqu'un* (1911)¹, renonçait aux conventions de l'intrigue et du personnage : une nouvelle structure romanesque était adoptée, la narration était tissée d'une succession de scènes simultanées. En 1911, *Le Trust* de Paul ADAM représentait un effort pour éliminer l'action unique et pour suggérer le foisonnement et la complexité du réel.

IV.B.4. L'envahissement de l'idéologie

Sous la variété des étiquettes et la permanence des structures, apparaissait un phénomène nouveau : l'envahissement des fictions par l'idéologie. Le roman faisait la part belle à l'exposé de thèses, conservatrices ou progressistes. L'expression des idées se superposait ou, par moments, se substituait à l'histoire contée. L'auteur assumait la responsabilité de certains développements ; il en confiait d'autres à ses personnages. Les dialogues devenaient des débats où s'affrontaient des opinions opposées. Dans ce qu'on a appelé le roman à thèse, c'était l'agencement de l'histoire qui prétendait démontrer, sur le vif, le bien fondé de tel ou tel point de vue.

Les romans devenaient de lourdes machines ; ils étaient défigurés par des développements parasites. Le genre devenait un genre « dépotoir » et « fourre-tout ». Il n'y entrait, bien souvent, qu'un ramassis d'opinions.

C'est vers 1900 que Paul Bourget était passé du roman psychologique au roman à thèse et qu'il avait fait succéder à la *clinique* la *thérapeutique*. Dans *L'Étape*, *Un Divorce*, *L'Émigré*, *Le Démon de midi*, il

¹ Le héros mourait au début. Le roman était fait de toutes les pensées, de tous les gestes que le mort suscitait chez ceux qui l'avaient connu.

voulait proposer des illustrations d'un corps de doctrine politique et sociale qu'il avait trouvé chez Balzac, Taine et Le Play. Pourtant, Bourget se défendait d'écrire des *romans à thèse* ; il prétendait écrire des *romans à idées*. Il soutenait que sa *thèse* n'était qu'un point de vue sur le spectacle humain et que ce point de vue se dégagait des événements rapportés. Il était facile de rétorquer que les événements étaient choisis en fonction du point de vue que l'auteur entendait imposer, et qu'un agencement de circonstances imaginaires ne saurait prouver quoi que ce soit. Il est inutile de revenir sur les nombreuses condamnations qu'on a portées contre le roman à thèse. On a tout dit, quand on a dit que c'étaient de mauvais romans et de mauvaises thèses. Il était louable de faire entrer des idées dans le roman, il était regrettable d'agencer une histoire pour imposer une solution. Un bon roman porte en lui un monde d'idées ; il ne gagne jamais à être la démonstration d'une idée préconçue.

IV.B.5. La dissolution des catégories esthétiques

L'intervention des idées dans le roman rompait avec les habitudes du récit. Il était bon que les romanciers eussent l'ambition de faire réfléchir le lecteur. Mais ils couraient ainsi le risque de se fourvoyer, car, au lieu de raconter une histoire, ils exposaient un problème. Un critique se plaignait un jour que les romanciers eussent perdu le goût de conter et l'art d'intéresser le lecteur. Balzac ne s'était guère privé de prodiguer les commentaires en marge de l'action ; mais la structure de beaucoup de ses romans restait fortement dramatique ; c'était un des paradoxes de l'art balzacien que les exposés de l'auteur en vinssent à servir la crédibilité et à renforcer l'intérêt. Paul BOURGET, sur ce point, était proche de son maître : nul plus que lui ne se défiait des récits inorganiques : l'agencement des événements, dans ses romans à thèse, se référait à la fois aux nécessités de l'intrigue et à des ambitions idéologiques. Il est vrai qu'il était l'héritier des maîtres du XIX^e siècle, dont il ne cessait de méditer les leçons. Mais, après lui, les romanciers ont péché par méconnaissance de leur art. Maurice BARRES l'observait, en 1907 : « *Quand je suis arrivé à Paris, l'art du roman était connu et pratiqué excellemment par les Zola, les Daudet, les Goncourt, les Cherbuliez, les Ferdinand Fabre, derrière lesquels se formaient à la maîtrise les Loti, les Maupassant, les Bourget. Mais, aujourd'hui, comptez ! Combien d'écrivains voyez-vous qui sachent créer cet univers que doit être un roman, qui puissent construire un plan, camper leurs personnages et les mouvoir ?* » Il est vrai que les auteurs de romans en étaient souvent venus, selon le mot d'un critique, à « *mettre dans le roman autre chose que le roman lui-même* ». Anatole FRANCE était-il romancier ? et de quel mot désigner, par exemple, son *Histoire contemporaine* ? était-ce un récit ? un essai ? un pamphlet ? France était un essayiste fourvoyé dans le roman plutôt qu'un romancier véritable. *Les Déracinés* de Maurice BARRES se présentaient bien comme un roman. Mais le second tome de la trilogie, *Leurs Figures*, n'offrait plus qu'une suite de croquis ; on n'y trouvait qu'une chronique parlementaire. Le mot de *chronique* désignait des œuvres qui n'offraient guère le genre de plaisir qu'on demande habituellement au roman. On comprend dès lors la portée des remarques de Jacques RIVIERE, en 1913, dans ses articles sur « le roman d'aventure » : il insistait sur la nécessité d'une *mise en acte* constante ; le romancier ne devait pas confier directement ses impressions, mais les transmuier en événements.