

LE ROMAN JUSQU'AU BOUT
Histoire d'un déclassement

Je vais me mettre à un roman. Ça me fait tout drôle [...]

J'irai tout de même jusqu'au bout pour voir.

Paul Morand

Dans l'histoire du roman de langue française au xx^e siècle, une lacune persiste. Elle est d'autant plus stupéfiante qu'elle concerne une époque hautement effervescente. Toute une constellation de textes résolument novateurs reste méconnue, voire complètement ignorée, qui paraît au cœur des années 1920 pour bouleverser les modèles réalistes. Entre le « roman célibataire¹ » fin-de-siècle et le Nouveau Roman, entre la *Recherche du temps perdu* de Proust (1913) et *Tropismes* de Nathalie Sarraute (1939), il n'y a en effet pas eu que *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide (1925) ou *Voyage au bout de la nuit* de Céline (1932). Parallèlement aux grands romans européens de la modernité que sont ceux de James Joyce, de Virginia Woolf ou d'Alfred Döblin, des œuvres françaises réinvestissent en profondeur le genre. Un vide subsiste donc dans nos histoires littéraires canoniques ; et c'est celui-ci que nous voudrions combler. Car il y a eu en France, quelques décennies avant le Nouveau Roman déjà, un « roman nouveau ».

¹ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, *Le Roman célibataire*, d'À Rebour à Paludes, Paris: José Corti, 1996.

Souvenons-nous. De la fin de la Grande Guerre au seuil des années 1930, un ensemble d'écrivains explore les principes du roman et fait tourbillonner les conventions narratives. Au-delà des avant-gardes dadaïstes ou surréalistes, ces auteurs ne forment en rien une école, ni un mouvement, à peine un groupe, mais ils travaillent en parallèle, se côtoient régulièrement, s'écrivent volontiers, fréquentent les mêmes éditeurs, les mêmes revues, les mêmes cafés, posent pour les mêmes peintres et les mêmes photographes. Leurs noms apparaissent souvent au sommaire des mêmes ouvrages, et sont apparentés dans l'imaginaire collectif. Pierre Albert-Birot, Guillaume Apollinaire, André Beucler, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Joseph Delteil, Roch Grey, Mireille Havet, Max Jacob, Pierre Jean Jouve, Pierre Mac Orlan, Paul Morand, Raymond Radiguet, Pierre Reverdy, André Salmon, Philippe Soupault ou Jules Supervielle: tous, en même temps, se mettent à l'épreuve du roman dans l'intervalle des Années folles. Insolites plutôt qu'iconoclastes, déconcertants sans être illisibles, leurs romans se rejoignent par les projets et les esthétiques qu'ils mettent en œuvre. Car c'est de manière collective, ou du moins interdépendante, que ces auteurs publient des romans sur un laps de temps circonscrit. Il est ainsi nécessaire de comprendre pour quelles raisons et selon quelles modalités tous ces écrivains – et, pour la plupart: ces poètes – font simultanément l'expérience d'un genre qui, a priori, n'est pas le leur.

Leurs romans éprouvent, chacun, les possibles génériques à un moment historique donné. Il existe, de fait, un «roman moderniste» de langue française, aussi inventif et multiple que ceux des domaines anglophones, germaniques ou hispaniques. En complément aux nombreuses histoires du roman qui existent déjà, cet essai opérera ainsi

un coup de sonde dans l'effervescente production romanesque des années 1920, en examinant la cohérence d'un corpus longtemps déclassé et mal classé.

*

Au cœur des années 1920, bien des écrivains modernistes effectuent une véritable «saison dans le roman²», aussi brève que prolifique. Non seulement cette saison est liée à une époque précise (les Années folles), mais elle représente une étape bien particulière dans la carrière des auteurs. Leurs parcours ont en effet tendance à s'apparenter: d'abord reconnus en tant que poètes, voire comme nouvellistes, ils explorent le roman dans les années 1920, puis s'éloignent du genre au tournant de 1930 pour privilégier plutôt le reportage³, avant de rédiger pour la plupart leurs mémoires dans la seconde moitié du siècle. Temporaire, la production romanesque de ces écrivains a donc lieu sur une période très restreinte, et deux dates serviront ici de repères: 1917 et 1930.

1917, tout d'abord. Plus que 1918, généralement retenu par les historiens, l'an 1917 marque un fort moment de reviviscence créatrice dans le domaine littéraire et artistique⁴. Année «de sang et de sève⁵» pour Cocteau, mais

2 L'expression d'une «saison dans le roman» est utilisée par Claude Leroy à propos d'André Beucler («Les instants d'André Beucler», *Revue des Sciences humaines*, n° 298, 2010, p. 169). On verra plus loin que Delteil, parlant des années 1920 et en référence bien sûr à Rimbaud, évoque sa «saison en littérature».

3 Voir Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Lille: Presses du Septentrion, «Objet», 2004.

4 Serge Linarès et Martin Mégevand (dir.), *Modernités 1917, Littérature* n° 188, 2017.

5 Lettre à Paul Morand [1917], citée par Michel Collomb dans la «Notice» à *Tendres Stocks (Nouvelles complètes, t. I, Paris: Gallimard, «La Pléiade», 1992, p. 877).*

aussi de «renaissance» symbolique pour Cendrars, et coïncidant avec plusieurs débuts littéraires (Albert-Birot, Morand, Soupault), 1917 donne lieu à l'émergence de «prodigieuses germinations» selon Morand pour qui, de manière générale, «le xx^e siècle commence en 1917⁶». En aval, la date arrondie de 1930 correspond au basculement dans une nouvelle décennie qui entérine définitivement et sur tous les plans l'ère des Années folles, à laquelle a mis fin le krach boursier d'octobre 1929. Très tôt, Benjamin Crémieux note que 1930 «a été, dans presque tous les domaines, une année décisive⁷»: on commence alors à sentir que c'est peut-être la fin de l'après-guerre, et plus encore que cet après-guerre n'est finalement que le début d'un entre-deux-guerres. De nouvelles conceptions de la valeur littéraire émergent alors ; et si la course à l'expérimentation des Années folles ralentit fortement à en croire Crémieux pour qui les années 1930 marquent une «carence subite de l'originalité», Denis Labouret a plus récemment fait démarrer «le temps des engagements» en 1930⁸, tandis que Claude-Edmonde Magny a relevé que «l'année 1930 est une année tournante pour les destinées du roman⁹». En ce sens, pour Olivier Gallet qui retient aussi cette date symbolique et commode, «le chrononyme *entre-deux-guerres* n'a pas une grande pertinence en termes de périodisation littéraire¹⁰». À tout le moins, après le

6 Paul Morand, *Entretiens*, Paris: La Table ronde, 1990, p. 67.

7 Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre* [1931], Paris: Gallimard, «Les Cahiers de la NRF», 2011, p. 11.

8 Denis Labouret, *Histoire de la littérature française des xx^e et xx^e siècles*, Paris: Armand Colin, 2018.

9 Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris: Seuil, 1950, p. 305.

10 Olivier Gallet, «Faire date et faire époque: *Plupart du temps* de Reverdy», *Littérature*, n° 193, 2019, p. 43.

«boom» des années 1920, la production romanesque des modernistes se termine souvent définitivement aux alentours de 1930, même si elle reprend parfois plus tard avec un foisonnement moindre et dans une veine moins expérimentale: Beucler, Delteil, Morand et Salmon reviendront sporadiquement au roman après la Seconde Guerre, Cocteau clôturera sa «poésie de roman» avec *La Fin du Potomak* (1940), tandis que Cendrars ou Supervielle referont une tentative ponctuelle à la fin de leur carrière, au cœur des années 1950.

Reliés à un même réseau sociolittéraire que nous qualifierons de «moderniste», tous ces écrivains-poètes partagent un horizon de problématiques communes dans les années 1920. Promouvant l'«originalité» et la «nouveau-té» comme valeurs absolues en art, et se faisant volontiers les chantres de l'«aventure», la plupart ont intériorisé l'injonction cendrarsienne à aller «jusqu'au bout». Et c'est d'ailleurs en référence à cette nébuleuse moderniste que Crémieux observe les penchants «paroxystes» des années 1920: «On nous invite à incliner d'un seul côté toute notre force, à aller jusqu'au bout. Notre époque est l'époque du jusqu'au-boutisme.¹¹» Or ces écrivains ne cherchent-ils pas justement à réinventer les formes du roman en exacerbant et en radicalisant des éléments tenus alors pour «modernes» ou «nouveaux» – ce que Delteil a bien signifié en décrivant les romans de Soupault d'«ultra-modernes¹²»? En poussant jusqu'au «sensationnalisme¹³» (Delteil) des expériences formelles, à partir de procédés globalement

11 Benjamin Crémieux, «Humanisme et totalisme», in *Inquiétude et reconstruction, op. cit.*, p. 167.

12 Joseph Delteil, «*Les Frères Durandau* par Philippe Soupault», *La Revue européenne*, décembre 1924.

13 Entretien avec Pierre de Massot, *Paris-journal*, 14 novembre 1924.

dans l'air du temps, tous ces romans se veulent de diverses manières *jusqu'au-boutistes*. Il est évident que plusieurs de leurs traits peuvent se retrouver occasionnellement chez d'autres prosateurs de l'époque (Bernanos, Bove, Colette, Dekobra, Istrati, Mauriac, Montherlant, Ramuz, Viailatte,...). Reste que ces traits se manifestent de manière ouvertement spectaculaire dans les textes que nous retiendrons ici. Les frontières du réseau moderniste n'étant toutefois pas étanches, nous aurons l'occasion de nous référer ponctuellement aux proses de Giraudoux, Larbaud, Michaux, Paulhan, Rivière ou encore Romains.

Tous les écrivains ne vont toutefois pas jusqu'au bout des mêmes techniques: dans une dynamique faite d'émulations voire de rivalités, et avec des degrés de «modernisme» variables (Giraudoux reste volontairement moins subversif que Delteil ; Paulhan ou Supervielle moins ostensiblement modernes que Cendrars), les auteurs manipulent le genre selon des effets multiples. Plus encore: les productions de chaque écrivain sont elles-mêmes variées – et même inégales. Sans étudier tous les romans dans le détail, nous privilégierons ceux qui ont été les moins commentés par la critique (*Le Plan de l'Aiguille* plutôt que *Moravagine*), ceux qui subvertissent le plus étroitement des codes romanesques (*Le Grand Écart* plus que *Thomas l'imposteur*) ou qui apparaissent comme les plus expérimentaux dans leur facture formelle (*Le Bon Apôtre* plus que *Le Grand Homme*). Ce sont d'ailleurs souvent des «premiers» voire des «deuxièmes» romans qui sont parmi les plus jusqu'au-boutistes, comme si l'entrée dans le genre surmotivait la volonté de «nouveau». Pour le dire simplement, donc, notre essai cartographiera des sommets expérimentaux à l'échelle de la production romanesque des années 1920, tels qu'ils se recourent au sein du réseau moderniste.

*

Aussi trépidante soit-elle, cette époque du roman n'a guère retenu l'attention des historiens de la littérature. Que l'on ouvre *La Crise du roman* de Michel Raimond ou *La Pensée du roman* de Thomas Pavel, on ne trouvera quasi aucune mention des romanciers modernistes, de telle sorte que leurs œuvres restent largement en dehors des programmes scolaires et universitaires. Il faut ainsi d'ores et déjà formuler une première observation: pour expliquer les mutations génériques au début du xx^e siècle, l'historiographie francophone a très vite construit un canon restreint. Si elle a commenté jusqu'à l'épuisement la *Recherche* de Proust ou les *Faux-Monnayeurs* de Gide, elle s'est aussi largement référée, en dehors du domaine français, à l'apport des romanciers anglo-saxons (Joyce, Woolf), américains (Faulkner, Hemingway, Dos Passos) ou germaniques (Döblin). Les volumineuses bibliographies consacrées à *Ulysse* ou à *Berlin Alexanderplatz* ne peuvent alors manquer d'apparaître vertigineusement disproportionnées au regard de celles des romans qui vont ici nous intéresser.

Telle qu'elle a été institutionnalisée, l'histoire du roman au début du siècle reste ainsi très partielle. Surtout, elle se limite presque uniquement au monologue intérieur, qui hante les critiques comme s'il s'agissait là de la seule forme explorée par la modernité – y compris lorsqu'ils abordent des œuvres comme *Ulysse* qui pourtant dépasse largement cette technique. Aussi Michel Murat en appelait-il justement à sortir du «récit orthodoxe» du «roman moderne», essentiellement établi sur le «fil conducteur» du

monologue intérieur¹⁴, comme c'est le cas par exemple dans l'essai historique de Michel Zérafà¹⁵. De sorte que Murat pouvait noter ailleurs que «l'histoire du roman moderne reste à écrire¹⁶», en mentionnant les romans oubliés d'Apollinaire, de Jacob ou de Reverdy. Au vrai, quelques tentatives ponctuelles sont déjà allées dans ce sens: et si Michel Décaudin a déjà relevé que «des œuvres comme celles de Cendrars représentent dans leur modernité un moment non négligeable de cette métamorphose [...] qui, de Proust à Robbe-Grillet, a instauré un statut nouveau au roman¹⁷», la critique a pu signaler en quoi Jean Giraudoux¹⁸ ou Emmanuel Bove¹⁹ apparaissent comme des «précurseurs» du Nouveau Roman.

Les Nouveaux Romanciers, eux-mêmes, se sont montrés curieusement silencieux sur les romans modernistes de langue française. Ils ont pourtant multiplié les discours manifestaires, en prenant soin de construire une histoire généalogique du roman dont ils seraient en quelque sorte l'aboutissement naturel. Mais c'est un canon résolument international qu'ils promeuvent, se référant unanimement à Joyce, Woolf, Faulkner, Dos Passos, Kafka. Un tel silence à l'égard du modernisme français est d'autant plus étonnant que, dans les années 1920 déjà, des écri-

14 Michel Murat, «La place d'Apollinaire», in Anja Ernst et Paul Geyer (dir.), *La Place d'Apollinaire*, Paris: Classiques Garnier, 2015, p. 39-40.

15 Michel Zérafà, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris: Klincksieck, 1971.

16 Michel Murat, *Le Surréalisme*, Paris: Le Livre de Poche, 2013, p. 135.

17 Michel Décaudin, «Le roman en mutation», in Michel Décaudin (dir.), *Cendrars aujourd'hui: présence d'un romancier*, Paris: Lettres Modernes Minard, 1977, p. 2.

18 Alain Duneau, «Un précurseur méconnu du Nouveau Roman: Giraudoux», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, p. 67-93.

19 Marie-Hélène Boblet-Viart, «Un précurseur du Nouveau Roman ?», *Europe*, n° 895-896, 2003, p. 160-173.

vains s'élèvent explicitement contre l'archétype du roman balzacien. Tout en confortant le canon français (Gide, Proust), les Nouveaux Romanciers ont surtout cherché à se présenter comme les héritiers stratégiques d'une littérature européenne et anglophone. Ils n'agissent à cet égard pas différemment de leurs contemporains qui vont chercher leurs références dans la littérature américaine plus que française, à l'image de Jean-Paul Sartre. Ce que déplore Cendrars dès les années 1940: «Je viens de lire une interview de Sartre. Il parle beaucoup de Dos Passos et de Hemingway. Se défend de devoir quoi que ce soit aux Français. Mais de leur propre aveu ces deux Américains ont tout appris chez nous ! Alors... Que de détours pour ne pas avoir à prononcer certains noms.²⁰»

Il est temps de prononcer ces noms. Non pas pour imposer une contre-histoire «française» du roman, mais pour remettre à la surface cette constellation de romans dans la galaxie européenne et même internationale du modernisme. Car on ne saurait trop insister: les romans modernistes de langue française n'ont cessé, tout au long du XX^e siècle, d'être occultés. Il est dès lors nécessaire de revenir sur cette infortune critique (et éditoriale), pour saisir de quelles réceptions nous sommes aujourd'hui encore tributaires. C'est donc la brève histoire d'un long *déclassé* que nous retracerons ici – en cinq étapes invitant à dépasser certaines catégories de l'histoire littéraire.

Au-delà de l'histoire surréaliste

L'une des principales causes de l'occultation des romans modernistes, c'est assurément le prestige historique dont jouit le surréalisme – qui agit, aux yeux des critiques,

20 Lettre à Jacques-Henry Lévêque du 27 décembre 1944, in *Correspondance 1922-1959*, éd. Marie-Paule Berranger, Genève: Éditions Zoé, 2017, p. 327.

comme un véritable trou noir sur l'ensemble des productions contemporaines. Si de nombreux ouvrages ont interrogé en détail les stratégies par lesquelles Aragon, Crevel ou Desnos ont pu contourner l'anathème jeté par Breton contre le roman, les histoires du genre se focalisent régulièrement sur *Nadja* ou *Le Paysan de Paris* pour examiner l'ambivalence des renouvellements narratifs dans les milieux avant-gardistes. Car on sait avec quelle autorité Breton, qui condamne le genre du roman dans son *Manifeste du surréalisme*, a pu contrarier les «volontés de roman» de ses compagnons, au prix parfois de ruptures définitives. C'est pour cette raison que Maurice Nadeau évacue complètement la période des années 1920 dans *Le roman français depuis la guerre* (1970), expliquant par une simple ellipse que «le discrédit dans lequel est tombé le roman durera jusque vers 1930²¹». Ainsi héritons-nous d'une histoire littéraire hantée par le surréalisme et ses paradoxes.

D'autant plus que les propos manifestaires d'André Breton sont volontiers hostiles aux écrivains modernistes. Rappelons qu'il fera par exemple passer Apollinaire pour un précurseur «imparfait» dans une conférence de 1922²², Michel Murat expliquant que c'est ainsi «le modernisme que Breton efface de son histoire, même si le modernisme, dispersé entre des appellations et des courants multiples, n'avait pu s'imposer sous ce nom²³». Pareille dévaluation n'a-t-elle pas contribué à influencer sur les discours de la postérité ? Notre histoire littéraire demeure en tout cas largement orientée par les discours des surréalistes,

21 Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Paris: Gallimard, 1970, p. 18.

22 André Breton, «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe», «Les Pas perdus», in *Œuvres complètes*, t. I, Paris: Gallimard, «La Pléiade», 1988, p. 303.

23 Michel Murat, «La construction de l'histoire», *Le Surréalisme, op. cit.*, p. 309.

peinant parfois à s'affranchir de leurs jugements: Michèle Touret a bien montré que l'autorité d'un écrivain aussi influent que Breton pouvait peser sur nos positions, au point de «fixer durablement» les discours autour d'une œuvre ou d'un auteur²⁴. Michel Murat, lui, n'a pas hésité à trancher: «Le classement des surréalistes est aujourd'hui valide et assimilé par les études littéraires [...]. Le goût de Breton est devenu le nôtre²⁵.»

Il faut du moins convenir que le prestige historique du surréalisme a relégué dans l'ombre plusieurs écrivains externes au groupe ou appartenant à la génération précédente – et dont le tort fut assurément de ne pas avoir fondé une école aussi active dans l'autopromotion que celle du surréalisme, comme l'a rappelé Anna Boschetti²⁶. Plus encore: les écrivains parfois liés au surréalisme ont longtemps été réduits à leur seule dimension «surréaliste». Il est donc désormais temps de lire certains de leurs romans au-delà du seul contexte surréaliste, comme Myriam Boucharenc invitait à le faire en expliquant que si les romans de Soupault étaient sans doute les «romans d'un surréaliste», ils n'étaient pas forcément des «romans surréalistes²⁷». De même pour *Anicet ou le panorama, roman* d'Aragon, qui se lit peut-être mieux dans la proximité des romans à clés d'Apollinaire ou de Reverdy, que dans celle des récits de Breton ou Desnos.

24 Michèle Touret, «Une histoire sous contrainte: l'autorité du mouvement», in Luc Fraisse (dir.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle, controverses et consensus*, Presses universitaires de France, 2005, p. 645-660.

25 Michel Murat, *Le Surréalisme, op. cit.*, p. 323.

26 Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris: Seuil, «Liber», 2001.

27 Myriam Boucharenc, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier*, Paris: Honoré Champion, 1997.

À l'évidence, il demeure insuffisant d'étudier tous ces textes à l'aune du surréalisme, selon une démarche abusivement déductive qui ne ferait que relever dans ces proses des éléments tenus pour surréalistes (le merveilleux, l'inconscient, l'automatisme, etc.). Par ailleurs, s'il y a « collage » chez Cendrars ou Apollinaire, fonctionne-t-il pour autant comme chez Desnos ? Et s'il y a « image » chez Morand ou Beucler, ressortit-elle aux mêmes procédés analogiques que chez Breton ? Les innovations typographiques chez Cocteau ou Grey ont-elles des équivalents chez les surréalistes ? L'absence de ponctuation chez Albert-Birot est-elle assimilable aux proses automatiques ? Autant de distinctions, en somme, qui permettraient d'affiner la saisie d'esthétiques qu'une histoire littéraire trop grossière tendrait à assimiler.

Au-delà des sous-genres thématiques

Plusieurs critiques ont cherché à cartographier, dès les années 1920, les massifs romanesques contemporains. Mais aucune étude, en dehors de l'*Anthologie de la nouvelle prose française* en 1926²⁸, n'a véritablement identifié le corpus moderniste. Les critiques les plus en vue n'ont du reste pas aidé à la promotion de ces textes, à l'instar du chroniqueur Paul Souday qui apparaît alors comme le principal adversaire de toutes les littératures trop expérimentales. Critique littéraire au *Temps* de 1912 jusqu'à sa mort en 1929, et tenu pour « l'un des plus puissants critiques de ce

28 Cette anthologie, préparée et préfacée par Soupault avec l'aide de Nino Franck, rassemble vingt-cinq prosateurs, parmi lesquels Cendrars, Delteil, Giraudoux, Jacob, Larbaud, Mac Orlan, Morand, Paulhan, Salmon, Soupault, mais aussi Fargue, Gide, Jouhandeau, Montherlant, Ramuz, Romain et Valéry. La préface de l'ouvrage explique que l'anthologie entend « grouper et présenter les écrivains que le public considère dès à présent comme des novateurs, comme les principaux artisans de la *renaissance* » en prose narrative.

temps²⁹», Souday n'a guère d'estime pour la génération apollinairienne dans son ensemble – jugeant sévèrement le « bizarre modernisme » de Giraudoux, fustigeant la « fumerie » de Delteil ou épingleant Mac Orlan pour son « futurisme peu excitant³⁰ ». Si Aragon s'en prendra en 1922 à ce « petit employé du *Temps* » dont il vilipende l'ignorance de « la littérature moderne³¹ », Souday n'en demeure pas moins un critique déterminant alors en termes de succès et de visibilité commerciales.

Plus globalement, la critique appréhende alors les productions romanesques avant tout sous un angle *thématique* : elle élabore des typologies qui concernent davantage les renouvellements du fond que de la forme – conformément aux traditions classificatoires du genre, habituellement réparti par « sujets » (romans d'« amour », romans « policiers », romans de « formation », etc.). En témoigne le cas d'Albert Thibaudet, grand défricheur des nouvelles tendances littéraires dans les Années folles. Dans *Le Liseur de romans* (1925), il propose ainsi diverses catégories fédératrices (« roman domestique », « roman de l'intellectuel », « roman urbain », etc.), tout en passant sous silence la plupart des œuvres modernistes, ne mentionnant que celles de Morand, de Larbaud ou de Giraudoux, lui-même restant plus attaché aux littératures de la génération précédente (Maurras, Barrès, Proust ou Valéry). Autre grande figure critique de la *NRF*, Benjamin Crémieux fait également prévaloir la nouveauté du contenu sur celle du contenant. Lui-même le décrète nettement :

29 Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Paul Souday » [26 septembre 1925], in *Une heure avec...*, Paris: Gallimard, « Les documents bleus », 1927, p. 41.

30 Paul Souday, « *Suzanne et le Pacifique* de Jean Giraudoux », *Le Temps*, 21 juillet 1921 ; « *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil », *Le Temps*, 21 mai 1925 ; « *La Cavalière Elsa* de Pierre Mac Orlan », *Le Temps*, 1^{er} décembre 1921.

31 « Le petit employé du *Temps*... », *Littérature*, n° 7, décembre 1922, p. 7.

«L'intérêt du roman français depuis 1918 ne m'apparaît pas dans sa forme, dans sa technique ; il ne me paraît pas de l'ordre du roman, il me paraît tout entier résider dans son contenu, dans ce qu'il reflète des vues sur la vie, sur la *Weltanschauung* des romanciers.³²» Et Crémieux de proposer alors ses propres catégories dans *Inquiétude et reconstruction*, où il développe des vues socio-thématiques en regroupant un grand nombre d'œuvres variées. De même, dans *La Littérature française contemporaine* (1927), André Billy interroge l'état du genre en recensant les « thèmes du roman contemporain »... Quant à André Berge, il complète ces approches dans *L'Esprit de la littérature moderne* (1930), relevant pour sa part la propension de l'époque pour le « pittoresque », le « fantastique » ou l'« hamletisme ». Ce qui intéresse donc en priorité tous ces essayistes dont les catégories se recoupent, c'est la manière qu'ont les textes de réfléchir les préoccupations, les mœurs, les états d'esprit de ces Années folles perçues comme fondamentalement « instables » ; et « c'est pourquoi, bien plutôt que d'une influence de la guerre, il convient de parler d'une influence de l'après-guerre³³ », précise Crémieux.

Tous ces ouvrages tendent ainsi à araser les différences formelles en faisant cohabiter des textes de factures très éloignées (Delteil, Salmon, Dekobra ou Pierre Benoit se retrouvant sous le signe du roman « exotique » ou « cosmopolite »). Aussi est-il nécessaire de dépasser ces catégories et d'inventer d'autres classifications formelles, en allant à l'encontre de l'hypothèse de Crémieux : nous montrerons au contraire avec quelle vigueur les écrivains réinvestissent les techniques du genre. La dimension thématique ne

32 Benjamin Crémieux, « Le roman français depuis 1918 », *Les Cahiers de la Quinzaine*, novembre 1930, p. 220.

33 Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, op. cit., p. 25.

sera évidemment pas délaissée ; mais nous verrons plutôt comment les textes modernistes *donnent forme* à des motifs caractéristiques de l'époque. Reste que c'est – pour une bonne part – l'ancrage thématique de tous ces romans dans une période circonscrite (les Années folles) qui n'a pas tardé à les dater, et même à les « vieillir », aux yeux de la critique.

Au-delà du « vieillissement » des textes

Que les écrivains et les œuvres « vieillissent », au sens sociopoétique où a pu l'entendre Marie-Odile André³⁴, c'est une chose inévitable. Mais il y a des manières de vieillir et surtout de *faire vieillir* les textes ; or la critique a longtemps appréhendé les fictions modernistes comme des documents générationnels, vite dépassés et surannés, surtout au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Trop à la mode ? Si certains lecteurs ont très tôt loué la modernité de tous ces romans du « profond aujourd'hui », d'autres ont immédiatement souligné leur dimension « documentaire », à l'image d'Antonin Artaud jugeant dès 1921 que l'œuvre de Mac Orlan « porte la marque de son époque » : « Elle est extraordinairement datée.³⁵ » Le contemporain le plus sévère, à cet égard, est sans conteste André Gide, qui dans son *Journal* manifeste sa mauvaise humeur face à des romans qui céderaient selon lui trop aux mouvements de la mode. Son mécontentement revêt dès lors une portée morale : « fâcheusement déçu par le *Terrain Bouchaballe* » de Max Jacob, il éprouve du « dégoût » pour *Choléra* de Delteil qui « flatte le goût du jour », juge

34 Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, Paris : Honoré Champion, 2015.

35 Antonin Artaud, « *La Cavalière Elsa*, par Pierre Mac Orlan », *Action*, numéro Hors Série, 1921.

que «l'art dégénère en artifice» dans *Le Grand Écart* de Cocteau et considère *Le Nègre* de Soupault comme un ensemble de «complaisances, une sorte d'assentiment [...] à l'époque³⁶». Sa critique transparait jusque dans *Les Faux-Monnayeurs*: on se souvient que le personnage d'Édouard, qui travaille à la réinvention du genre, prend pour contre-exemple absolu un roman intitulé *La Barre Fixe*, écrit par un certain Robert de Passavant (sous lequel, d'emblée, les contemporains ont pu reconnaître l'auteur du *Grand Écart*, Cocteau). Le jugement est peu flatteur: «*La Barre Fixe*. Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne. Chaque complaisance, chaque affectation est la promesse d'une ride³⁷.» Les textes jusqu'au-boutistes du modernisme seraient ainsi condamnés à l'oubli, à l'archive, loin du «canon» classique auquel aspire justement Gide.

À dire vrai, les romans modernistes ont commencé à être «datés» dès le tournant de 1930. Ils sont alors intégrés dans quelques volumes d'histoire littéraire, qui posent déjà sur eux un regard rétrospectif. Les textes commencent dès lors à appartenir au patrimoine littéraire, ce qu'André Billy signifie sans ambages dès 1927: le style «papillonnant» de Giraudoux, Morand et Beucler, certes «à la mode», «datera très vite»; pire, même: «il date déjà.³⁸» Mais c'est surtout à partir des années 1940 que ces œuvres sont vieillies par les historiens de la littérature, en étant rattachées à la période alors ô combien révolue

36 André Gide, *Journal*, Paris: Gallimard, «La Pléiade». Respectivement: p. 764 (9 juillet 1923); p. 797 (5 décembre 1924); p. 758 (18 mai 1923); p. 857 (27 octobre 1927).

37 *Les Faux-Monnayeurs*, Paris: Gallimard, «Folio», 1972, p. 79.

38 André Billy, *La Littérature française contemporaine*, Paris: Armand Colin, 1927, p. 115.

des Années folles. Quelques coups de sonde, parmi les ouvrages majeurs de la période, permettent de l'observer.

L'important collectif dirigé en 1943 par Jean Prévost, *Problèmes du roman*, revient ainsi sur la production de ce qui s'appelle désormais «l'entre-deux-guerres». Plusieurs critiques de haute envergure y participent, à l'image d'Edmond Jaloux pour qui les romans poétisés et imagés des Années folles (ceux de Cocteau, Morand ou Supervielle) apparaissent définitivement surannés: ils sont les produits d'une mode «capable de faire illusion cinq ou six ans», et dont la «valeur est passagère³⁹». L'enthousiasme du critique va au contraire vers des romans plus engagés, comme ceux de Malraux ou *La Nausée* de Sartre — «le plus actuel de tous». Dans le même volume, René Tavernier appréhende les romans jugés trop «fantaisistes» de Cendrars et de Cocteau en notant que l'«on ne trouve nulle part chez eux de type humain courant, on ne rencontre pas dans leurs œuvres cette pathétique *Condition humaine*, cet *Espoir* qui nous empoignent tout entiers⁴⁰»: en 1943 donc, Malraux plus que Cocteau ou Cendrars répond aux attentes d'un lectorat en quête d'un réalisme social et politique. Difficile, au tournant des années 1940, d'apprécier des romans ancrés dans la modernité des Années folles: l'heure est globalement à une autre conception de la valeur et de la fonction du discours littéraire, les considérations idéelles et idéologiques primant sur les appréciations formelles et expérimentales. Et l'on rappellera ici les fameux propos de Sartre qui, dans *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), dévaluera

39 Edmond Jaloux, «L'évolution du roman français (1919-1939)», in Jean Prévost (dir.), *Problèmes du roman: soixante-deux études* [1943], Bruxelles: Le Carrefour, 1945, p. 31.

40 René Tavernier, «Blaise Cendrars – Jean Cocteau», in Jean Prévost (dir.), *Problèmes du roman, op. cit.*, p. 149.

la fonction esthétique de la prose au profit de sa fonction communicationnelle: condamnant la «contamination de la prose par la poésie», il désavouera Giraudoux ou Morand qui, selon lui, accordent davantage d'importance au «style» qu'à l'«idée⁴¹».

Les lendemains immédiats de la Seconde Guerre marquent en ce sens une recrudescence éditoriale de «nouvelles histoires» de la littérature, qui ont marqué leur temps et servent d'observatoires significatifs pour l'étude de la réception du modernisme. Les célèbres travaux de Gaëtan Picon, de Claude-Edmonde Magny ou de René Lalou tendent ainsi tous trois à rabattre les fictions modernistes sur leur propre imaginaire des Années folles – perçues comme une période pittoresque, électrique, fêtarde, mais quelque peu frivole et superficielle ; comme une période, dans tous les sens du terme, de grandes *vacances*. Ainsi Picon méconnaît-il résolument les œuvres modernistes dans son *Panorama de la nouvelle littérature française* (publié dès 1949 et réédité tout au long des années suivantes): «Si je ne m'attarde guère à l'œuvre de Cocteau, de Giraudoux, de Max Jacob, [...], c'est que leurs noms appartiennent évidemment à un climat 1920 qui est, pour l'instant, sans rapport avec nous», ajoutant que c'est «par son climat de fantaisie, de vacances sans arrière-pensée que [cette production] nous semble aujourd'hui un peu étrangère⁴²». Même chose en 1950 dans l'*Histoire du roman français depuis 1918* de Magny, qui n'accorde qu'une attention sévère à Giraudoux (qui devient sous sa plume le «Nijinsky du roman», en raison du «bal des figures

41 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris: Gallimard, «Folio Essais», 2008, p. 19 et p. 31.

42 Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris: Éditions du Point du jour, 1949, p. 10-11 et p. 34.

rhétoriques» qui mouvementent sa prose) et à Radiguet, dont les romans sont «des œuvres représentatives de cette période d'émancipation, de dissipation et de folie⁴³». Dans l'imaginaire des années 1940-1950, les Années folles constituent véritablement une civilisation en forme de «vaste carnaval», soupçonné d'agitation creuse jusque dans ses productions écrites qui n'en seraient au fond que les «reflets»: «cette littérature de vacance et de gratuité s'abstient soigneusement de poser les problèmes graves, urgents, insolubles.⁴⁴»

Autant dire que le regard rétrospectif de ces lecteurs est explicitement évaluatif et même dévaluatif. Reste toutefois à évoquer l'important travail de René Lalou, qui pose un regard un peu moins sévère sur cette même production. Après un premier volume paru en 1922, l'essayiste ajoute à son imposante *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)* un second volume dès 1947, puisque «les grandes lignes de l'entre-deux-guerres [sont] maintenant dégagées⁴⁵». Il envisage alors les modernistes de la même façon qu'il pouvait considérer les Barrès, Bourget ou France en 1922: à leur tour, Apollinaire, Cocteau ou Salmon deviennent des ancêtres. Le vaste «récit orchestral» de Lalou, qui fait défiler les noms d'auteurs (imprimés en petites majuscules) d'une page à l'autre, a assurément quelque chose d'un monument aux morts, l'écriture étant d'ailleurs menée aux temps du passé. De fait, les œuvres y sont appréhendées comme les tableaux d'une époque disparue, à l'instar des romans à clés de

43 Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris: Seuil, 1950, p. 146 et p. 22.

44 *Ibid.*, p. 23.

45 René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*, t. II, Paris: Presses Universitaires de France, 1947, p. XI.

Salmon ou des fictions de Morand où l'auteur « nous peignait l'univers comme déchiqueté par le caprice humain ». Autant dire que les fictions sont considérées comme des témoignages historiques et parfois socio-politiques, étant donné qu'elles révèlent une période d'incertitude dont la Seconde Guerre a largement dépassé les projections imaginaires les plus pessimistes: Lalou rappelle que « c'était le temps où André Beucler, avec une imagination réellement prophétique, peignait tour à tour dans *La Ville anonyme* les émotions collectives dans la conscience individuelle », tandis que Mac Orlan proposait un « bilan des menaces » dans ses « romans d'anticipation ». Dépassant les prédictions de ces œuvres conjecturales, la Seconde Guerre a indéniablement hâté leur vieillissement. D'autres romans des années 1920 souffrent quant à eux d'une patine sentimentale, comme ces « confessions lyriques d'un charme acide » de Soupault, qui témoignent d'un « besoin d'exprimer l'inextinguible soif de sa génération⁴⁶ ». Toutes ces œuvres ont certes parfois un certain « charme », mais leur faculté à émouvoir le lecteur se serait émoussée avec les années, comme si elles restaient prisonnières d'une sensibilité datée et de référents perdus.

Ainsi les modernistes font-ils après la Seconde Guerre l'épreuve du « vieillissement littéraire », au sens où l'entend Marie-Odile André pour qui cette expression articule le poétique, le social et le biographique. Car il faut le rappeler: les écrivains sont désormais âgés; ils ont alors en moyenne une soixantaine d'années, et la période coïncide pour eux avec le temps des mémoires (Cendrars, Mac Orlan, Soupault) ou des souvenirs sans fin (Beucler, Cocteau, Delteil, Morand, Salmon) – ce qui ne fait qu'avancer leur « âge littéraire » (celui-ci se mesurant « à l'ampleur

46 *Ibid.*, respectivement p. 568; 583; 569; 586.

de l'œuvre produite et au degré de légitimité acquise)⁴⁷ et renforcer le sentiment que leur œuvre est déjà derrière eux. Par ailleurs, diverses consécration symboliques accélèrent leur « vieillissement » dans l'histoire littéraire: si Morand devient une figure tutélaire auprès des « jeunes » auteurs des Hussards menés par Roger Nimier, il est élu à l'Académie française en 1968, rejoignant ainsi Cocteau qui y est depuis 1955. Voici donc les anciens jeunes modernistes devenus académiciens: cette transformation contribue inévitablement à vieillir encore un peu plus les auteurs et, par conséquent, leurs œuvres. Car l'image sociale de l'auteur agit sur la réception de son œuvre. Et il y a en ce sens bien plus embêtant encore: c'est que la lecture de quelques-uns de ces écrivains est au même moment rendue encore plus malaisée, à la suite de l'épuration des intellectuels à la Libération. Rappelons que certains sont soupçonnés ou accusés d'avoir joué un rôle trouble durant l'Occupation (Cocteau, Salmon, et évidemment Morand). Ce qui explique, pour une bonne part, l'ostracisme moral qui a pu peser sur leurs œuvres, à des degrés variables, dès la seconde moitié du siècle. Et celles-ci continuent de traverser aujourd'hui ce que la critique aime appeler un « purgatoire ».

Les décennies d'après la Seconde Guerre sont donc peu favorables à la relecture des romans modernistes: ceux-ci sont perçus comme « démodés » (littérairement), et de surcroît écrits par des auteurs eux-mêmes alors « vieillis » (biographiquement et socialement). Mais ce qui pouvait paraître désuet vers 1950, le demeure-t-il encore trente, quarante ou cinquante ans plus tard? Les textes naturellement « datent » – mais ils datent peut-être différemment d'une période de réception à l'autre. Paradoxalement, des

47 Marie-Odile André, *op. cit.*, p. 164.

œuvres âgées de plus d'un demi-siècle sentent peut-être moins la poussière que celles des générations immédiatement précédentes – comme si le « démodé » se transformait, au fil des ans, en « insolite » ou en « dépayçant ». On verra en ce sens comment la notion de « récit poétique » sera employée dans le dernier tiers du siècle pour penser ce corpus moderniste au-delà de ses ancrages référentiels et des lectures « documentaires », tout en continuant cependant à le marginaliser.

Au-delà du « récit poétique »

Dès leur parution, les romans modernistes ont été reçus comme des textes « originaux ». Cette originalité, si valorisée dans le domaine poétique, les a cependant très tôt desservis aux yeux d'une critique hantée par le modèle « réaliste » du genre. Tout se passe en effet comme si les textes modernistes étaient *trop stylés* pour être sérieusement considérés comme de « vrais » romans.

En 1929, Henri Daniel-Rops brocarde les proses « lyriques » et anti-romanesques de Delteil ou de Soupault: « La recherche de l'originalité qui est un des maux de la littérature présente aboutit à cette conception fautive de l'absorption par le style de toute la matière romanesque [...] Il va de soi qu'il ne peut s'agir que d'une déformation de la catégorie "récit" et qu'un vrai roman, ainsi traité, serait irréalisable.⁴⁸ » On voit combien les textes sont évalués à partir d'une conception « normative⁴⁹ » du genre, quand bien même le roman (réputé le plus « *lawless*⁵⁰ » des genres)

48 Henri Daniel-Rops, « Problèmes actuels du roman français », *Revue de Genève*, juillet-décembre 1928, p. 943.

49 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris: Seuil, « Poétique », 1989.

50 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 182.

est de toute évidence un objet historique susceptible de se modifier d'une époque à l'autre en incorporant des éléments d'abord tenus pour non-romanesques. Tout au long du siècle, les textes modernistes continueront d'être ainsi disqualifiés par la critique, qui recourra souvent à des guillemets embarrassés pour parler des « romans » de Cocteau ou de Soupault (à l'image de Gaëtan Picon⁵¹). Dans la même veine, plusieurs critiques s'évertuent encore aujourd'hui à montrer – par la négative – comment les modernistes « défont », « déconstruisent » ou « déréalisent » les archétypes romanesques, en prenant plus ou moins consciemment le modèle réaliste comme étalon de référence: on parle alors de « poétique anti-prosaïque⁵² » ou de romans « non mimétiques⁵³ » comme le fait Henri Godard dans *Le Roman modes d'emploi*, où il examine les modalités par lesquelles les écrivains prolongent au xx^e siècle le vœu flaubertien d'un livre sur rien. Deux problèmes alors surgissent. D'une part, l'usage de préfixes privatifs ou oppositionnels ne suffit pas à définir positivement une poétique: c'est là une insuffisance récurrente des discours critiques, qui insistent sur ce que ces romans mettent à mal, sans exposer ce qu'ils *mettent à bien*. D'autre part, toutes ces approches nourrissent l'idée trompeuse selon laquelle ces romans seraient des expériences purement formalistes, autotéliques, intransitives, qui ne parleraient au fond ni du monde ni du réel environnant – comme si les « romanciers du réel », selon la formule discriminante de Jacques Dubois, ne devaient être que les écrivains proposant une

51 Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, *op. cit.*, p. 34.

52 Tania Collani, « Les avant-gardes et la narration. Pour une poétique anti-prosaïque » [en ligne], *Cahiers de narratologie* n° 24, 2013.

53 Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris: Gallimard, « Folio Essais », 1999, p. 7.

«lecture des complexités sociales⁵⁴» (comme Balzac, Zola, Malraux ou Simenon). C'est oublier combien les modernistes cherchent à exprimer le monde – la «vie», disent-ils volontiers – hors des paradigmes réalistes, dans une visée plus anthropologique que sociopolitique.

Dans cette histoire des réceptions marginalisantes, le fameux essai de Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt* (1966), occupe une place importante. Très vite devenu un classique, cet ouvrage érudit analyse minutieusement les mutations du genre dans les deux premières décennies du siècle. Plus qu'aucun autre, il aurait pu relancer l'intérêt pour les romans modernistes. Sauf que Michel Raimond ne mentionne qu'avec brièveté les expériences avant-gardistes – le temps d'un paragraphe, alors que l'ouvrage fait près de 500 pages. Regroupant en un seul bloc les récits modernistes, dadaïstes et surréalistes, il se contente de les considérer comme de simples fantaisies ironiques:

L'esthétique de la surprise prônée par Apollinaire, l'influence du cinéma, celle du cubisme avaient conduit les romanciers à ne plus se faire un scrupule des incohérences que semait leur plume. L'esthétique de la surprise s'achevait en mystification burlesque ou en blague agressive: sans-gêne du romancier qui bouscule le lecteur, renverse les habitudes du récit et apostrophe le personnage, refus d'examiner les états d'âme, mépris du sérieux, on les trouve chez Soupault, Delteil, Cocteau, Salmon, Ribemont-Dessaignes, Max Jacob. [...] Ces auteurs turbulents n'ont jamais vraiment voulu écrire un roman, se satisfaisant souvent assez vite de

54 Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris: Seuil, «Essais», 2000, p. 12.

leur propre désinvolture, et érigeant leurs négligences en esthétique⁵⁵.

C'est un peu court, d'autant plus que le constat s'accompagne d'un jugement de valeur marqué, qui concerne moins les œuvres que les prétendues intentions auctoriales. Or ce jugement perpétue un présupposé tenace, qui réduirait tous ces romans à leur versant «fantaisiste» ou «cocasse»: c'est méconnaître, au-delà de l'humour, la densité des textes, leur sérieux, leur intranquillité. Mais ce propos entre aussi en divergence profonde avec maintes déclarations d'intention de ces auteurs qui, loin d'être aussi «désinvoltés» ou «turbulents» que leurs narrateurs, ont souvent explicité leurs recherches voire leurs ambitions romanesques.

Plus qu'aucune autre, les formules ambivalentes de «récit poétique» ou de «roman poétique» ont contribué à la marginalisation des œuvres modernistes. Comme l'a rappelé Annalisa Lombardi⁵⁶, de telles expressions fleurissent dans la plupart des histoires littéraires (de Picon à Raimond) dès qu'il s'agit d'aborder ce corpus un peu insolite des années 1920. Séduisante au premier abord, la formule de «récit poétique» échoue cependant à convaincre. Car elle suppose une hybridation un peu floue. Désigne-t-elle des traits stylistiques ? Des modes discursifs ? Ou renvoie-t-elle plutôt à l'univers imaginaire et l'atmosphère merveilleuse dans lesquels se déroule la fiction ? À quelles idées historiques de la poésie l'adjectif se réfère-t-il ? Autant d'aspects auxquels les essais cités ne répondent pas,

55 Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris: José Corti, 1966, p. 246.

56 Annalisa Lombardi, «Le récit poétique en question», *Revue italienne d'études françaises*, n° 9, 2019.

ou qu'ils mêlent sans expliciter, faisant ainsi de l'idée de «récit poétique» moins une catégorie descriptive et historique précise qu'une sorte de «mythe théorique» (Lombardi). Convenons d'emblée que le prédicat «poétique» est embarrassant: de manière générale, «il confère une valeur plutôt qu'il ne la constate⁵⁷» comme le remarque bien Martin Rueff. Il est ainsi souvent utilisé dans un geste essentialiste et promotionnel ; et dire d'un récit qu'il est «poétique», c'est en ce sens un argument de libraire davantage qu'une description rigoureuse d'esthétique ; ainsi, pour Michel Sandras: «On parle couramment à propos de Nerval de "prose poétique", de "récit poétique". Mais ces formulations commodes permettent-elles de saisir la véritable originalité de cet écrivain ?⁵⁸» La question, ici, fait réponse.

Revenons plus en détail sur *Le Récit poétique* de Jean-Yves Tadié. Paru en 1978, et très vite devenu une référence, cet essai a pour mérite d'apporter un éclairage neuf sur des récits insolites. Mais, en réalité, les postulats de l'ouvrage posent problème. Plus encore: ils ne s'appliquent qu'assez mal à la plupart des romans modernistes. Car Jean-Yves Tadié est moins désireux d'étudier le roman des années 1920 que de fonder un nouveau sous-genre narratif. Ni vraiment historique ni vraiment générique, son approche est transversale: le corpus s'étend librement des récits de Nerval à ceux de Bonnefoy en passant par ceux de Proust, Larbaud, Breton, Gracq, Mandiargues, même si c'est dans «la première moitié du XX^e siècle qu'ils [les

57 Martin Rueff, «La non-poésie des non-poètes: retour aval», dans *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise*, Paris: Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2014, p. 153.

58 Michel Sandras, *Idees de la poésie, idées de la prose*, Paris: Classiques Garnier, 2016, p. 292.

récits poétiques] sont les plus nombreux⁵⁹». À la différence toutefois d'autres critiques, Jean-Yves Tadié précise (un peu) le sens de la formule:

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets [...]. L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman: des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème: il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message (notamment grâce à l'usage marqué de la métaphore). (p. 8)

Une telle définition du «poétique», directement héritée des travaux de Roman Jakobson, ressortit surtout au dogme mallarméen: dans le sillage de Mallarmé s'opposant aux actes de langage de «l'universel reportage» (à savoir: «narrer, enseigner, même décrire⁶⁰») pour valoriser la magie vibratoire de la «parole poétique», Tadié considère le «poétique» comme l'expression d'un langage intransitif hors du commerce communicationnel. Cette idée de la poésie est tributaire d'une tradition mise en évidence par Dominique Combe dans *Poésie et récit*: de Mallarmé à Breton en passant par Valéry, s'est instituée au tournant du XX^e siècle l'idée dominante d'une poésie «pure», essentiellement *lyrique*⁶¹. En témoignent les pages suivantes:

59 Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique* [1978], Paris: Gallimard, «Tel», 1994, p. 12.

60 Mallarmé, «Crise de vers», in *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, «La Pléiade», 2003, p. 368.

61 Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris: José Corti, 1989.

[Le récit poétique] semble refuser l'Histoire et son contenu social conscient et faible: on ne bat pas le Pouvoir avec une rose. En revanche, l'accord avec la Nature et l'intemporel entraîne que le récit poétique se rapproche des mythes. Un sens obscur, polyvalent et soumis au principe d'ambiguïté, se livre et se dérobe à la fois. [...] Le récit poétique a l'unité, l'harmonie, le fondu du poème plutôt que l'hétéroclite du roman. (p. 11)

Le roman serait donc du côté de l'Histoire, du social, de l'hétérogène, tandis que la poésie serait du côté de l'imagination subjective, de l'expression intime, de l'unité, de l'évocation. On voit mieux à partir de quel imaginaire de la poésie travaille Jean-Yves Tadié. Très essentialiste, sa perspective est aussi très idéalisante et même «éliadienne⁶²» selon le terme d'Emmanuel Rubio: tout l'ouvrage montre comment, dans le «récit poétique», le temps se divise en instants magiques qui délinéarisent le fil chronologique; comment l'espace s'apparente à un *locus amoenus* sacré; comment la métaphore permet de saisir l'essence secrète de la réalité; et comment la structure s'élabore comme une œuvre musicale avec ses propres *leitmotive*.

L'idée du poétique chez Tadié est en vérité plus proche de celle des romantiques ou des symbolistes que de celle des modernistes. Elle s'accorde en effet mal à la plupart des poèmes des années 1910-1920. Les textes d'Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Havet, Jacob ou Salmon vont en tout cas à rebours de cette idée de «poésie»: non seulement ils perturbent la «rhétorique des genres» en intégrant des modalités épiques ou dramatiques au sein de

62 Emmanuel Rubio, «Le roman en archipel», *Revue des Sciences Humaines*, n° 298, 2010, p. 11.

leurs poèmes, mais ils valorisent l'hétérogénéité des contenus, la polyphonie énonciative ou le discours prosaïque. Rien n'empêche évidemment de considérer leurs romans comme «poétiques», à condition cependant de partir d'une autre idée de la poésie, telle qu'eux-mêmes ont pu la redéfinir. Il n'en demeure pas moins que l'on ne saurait *in fine* restreindre leurs romans à une quelconque dimension «poétique», puisqu'ils entrent aussi en dialogue avec d'autres genres et d'autres formes comme la nouvelle, le scénario ou le théâtre.

En dehors de cette catégorie de «récits poétiques», force est de constater que la critique n'en a guère forgé d'autres. En vérité, un seul ouvrage a jusqu'à présent mis en avant la prodigieuse créativité des romans des Années folles: le numéro de la *Revue des Sciences humaines* dirigé par Myriam Boucharenc et Emmanuel Rubio en 2010, intitulé *Réinventer le roman dans les années vingt*, rassemble d'importantes contributions qui revisitent l'histoire du roman au début du siècle, à partir de textes français négligés. Dans le compagnonnage de ce volume, nous mettrons ainsi au premier plan les œuvres méconnues d'auteurs souvent célèbres et parfois largement oubliés; et qui, presque toujours, ont été considérés comme «inclassables».

Inclassables ?

La plupart des auteurs modernistes ont déjà fait l'objet de travaux monographiques. Mais si ces approches «auteuristes» ont assurément été nécessaires pour la reconnaissance des œuvres à certains moments de leur réception, elles ont aussi quelques limites. De fait, elles présentent généralement deux problèmes principaux: non seulement elles élaborent le portrait d'un écrivain souvent

excessivement «inclassable», mais elles tendent aussi à minorer la production romanesque d'écrivains d'abord appréciés en tant que «poètes».

On connaît en effet les risques inhérents à l'approche monographique (survalorisation de l'originalité, isolement des pratiques d'écriture, abstraction des contextes, réduction aux invariants de l'œuvre, etc.). À partir d'approches convergentes, les travaux sociologiques de Nathalie Heinich⁶³, discursifs de Dominique Maingueneau⁶⁴, philosophiques de François Noudelmann⁶⁵ ou stylistiques de Gilles Philippe⁶⁶ ont tous déconstruit la fabrique de la «singularité», en insistant sur l'emprise des imaginaires socio-historiques, des institutions ou du champ. Or les monographies consacrées aux auteurs modernistes ne manquent jamais, généralement, de faire l'éloge d'un écrivain «inclassable»... de telle sorte que c'est paradoxalement un terme qui permettrait de les classer ensemble. Nul doute que les œuvres sont insolites ; mais elles sont peut-être moins singulières qu'interdépendantes – d'autant plus que les modernistes passent au genre du roman au même moment, comme par nécessité de synchronisation. Seulement, la focale monographique permet mal de saisir en quoi l'écriture d'un auteur participe à – et est informée par – l'esthétique d'une époque ou des choix interpersonnels. Elle tend à considérer les changements ou les moments d'une œuvre de «l'intérieur», en se référant à la logique de l'œuvre

63 Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 2005.

64 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin, 2004.

65 François Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris: Léo Scheer, 2004.

66 Gilles Philippe, «Parce qu'un nouvel auteur survient ? Quelques réflexions sur le changement stylistique», *Poétique*, n° 181, 2017.

elle-même ou à la quête personnelle de l'écrivain. C'est ce dont a pris acte Gilles Philippe: la critique auteuriste est souvent embarrassée par «l'impermanence du style d'un auteur», et plus largement par l'impermanence formelle et générique d'une œuvre. Elle est alors, selon lui, «soumise à trois tentations»: soit elle «disqualifie le début de l'œuvre» au nom d'une évolution progressive ; soit elle porte «l'observation sur ce qui reste inchangé» ; soit encore elle «explique l'œuvre par elle-même et singularise l'évolution des pratiques rédactionnelles⁶⁷». On trouve, pour chacun de ces cas, des exemples dans les discours critiques tenus sur les romanciers modernistes: Michel Collomb dévalue par exemple les premiers romans de Morand au profit de ceux parus après 1940 qui seraient plus «aboutis⁶⁸» ; Christine Van Rogger-Andreucci (*Max Jacob: acrobate absolu*, 1993) ou Serge Linarès (*Cocteau. La ligne d'un style*, 2000) mettent en relief la cohésion, par-delà les genres, d'œuvres polymorphes ; Claude Leroy explicite dans *La Main de Cendrars* la logique évolutive interne de l'œuvre, expliquant Cendrars par Cendrars⁶⁹, tout comme les spécialistes de Jouve éclairent sa période romanesque de l'intérieur, à partir des éléments de la fiction elle-même⁷⁰. Ces monographies puissamment unifiantes tendent ainsi à homogénéiser l'ensemble de l'œuvre commentée pour en faire un tout cohérent, voire un «monument», sans accuser outre mesure les conditionnements et les moments

67 *Ibid.*, p.9.

68 Michel Collomb, «Paul Morand et l'apprentissage du roman (1924-1934)», in Catherine Douzou (dir.), *Paul Morand, singulier et pluriel*, Ville-neuve-d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle Lille, 2007, p. 15-27.

69 Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

70 Voir Martine Broda, «Le trajet du roman», in Daniel Leuwers (dir.), *Jouve romancier*, Paris: Lettres Modernes Minard, 1982, p. 71-83.

historiques de l'œuvre. Nous montrerons, dans une démarche non pas oppositionnelle mais complémentaire, que le choix du roman dans les années vingt est aussi à comprendre à l'aune de raisons sociopoétiques.

Par ailleurs, dans le cas dans des monographies consacrées aux poètes modernistes, la production romanesque se voit souvent dépréciée au regard de l'œuvre poétique. Conformément à la hiérarchie des genres qui dote la poésie d'un haut prestige symbolique, et en écho aux déclarations des auteurs eux-mêmes valorisant leurs œuvres poétiques, tout se passe comme si la critique considérait ces « romans de poète » comme des excursions anecdotiques et économicques. Non seulement elle n'accorde que peu de place aux romans dans ses analyses, mais elle opère aussi un déclassement qualitatif. En témoigne le cas de Supervielle: s'il est d'abord « né poète » aux yeux de René Étiemble qui minore son activité romanesque (« romancier, peut-être⁷¹ »), c'est uniquement son « œuvre poétique » qui a été éditée en Pléiade. En témoigne aussi le cas d'Apollinaire: autant ses poèmes ont suscité une immense bibliographie critique, autant un roman comme *La Femme assise* reste mésestimé, comme si la critique ne savait trop quelle place lui donner. S'il s'agit certes en l'occurrence d'un roman publié de manière posthume en 1920 et dont la genèse éditoriale est assez cahoteuse, les critiques ont très vite adopté un parti pris défavorable à l'égard de cette activité romanesque, perçue comme une sorte de second métier ne répondant à aucune nécessité intérieure – ainsi, en 1954, Pascal Pia note:

71 René Étiemble, *Supervielle*, Paris: Gallimard, « Pour une bibliothèque idéale », 1960, p. 74.

Apollinaire n'était pas romancier le moins du monde, et il est possible, pour ne pas dire probable, que la confection de cet ouvrage [*La Femme assise*], promis aux éditeurs Pereira et Variot et annoncé dans leur catalogue, n'ait été pour lui qu'un pensum imposé par la nécessité. [...] On imagine l'olla-podrida qu'a pu donner l'addition d'éléments aussi hétérogènes. Aussi bien *La Femme assise* ne les a-t-elle pas liés du tout. L'ouvrage se disperse en tous sens, et avec lui l'attention du lecteur.⁷²

Au vrai: il est curieux de remarquer que l'hétérogénéité constitutive de l'œuvre d'Apollinaire, acceptée et reconnue dans le cas d'*Alcools*, continue d'être dépréciée lorsqu'il s'agit de *La Femme assise* – comme si la critique n'était pas prête à recevoir dans le cadre du roman une hétérogénéité (un éclatement, une délinéarisation) depuis longtemps valorisée dans le domaine poétique. D'un côté, les poèmes seraient de savants collages et d'astucieux montages qui bénéficieraient d'une « secrète architecture » où tout se tiendrait; de l'autre, les romans seraient des composites désordonnés et un peu bâclés. Les mêmes critiques adoptent ainsi des postulats et des attitudes herméneutiques très différents selon l'objet étudié. Un tel constat met en évidence la logique de réception liée au statut générique des œuvres.

Parallèlement à l'ère du soupçon qui plane désormais sur la monographie, les recherches se sont considérablement élargies depuis quelques années. Dès la parution de l'essai majeur d'Anna Boschetti centré sur « l'homme-époque » Apollinaire (2001)⁷³, la critique a étudié les di-

72 Pascal Pia, *Apollinaire*, Paris: Seuil, « Écrivains de toujours », 1954, p. 169-170.

73 Anna Boschetti, *La Poésie partout*, op. cit.

verses pratiques modernistes en articulant les liens entre les «poètes» et leurs différentes références communes – que ce soit le cubisme⁷⁴, le cinéma⁷⁵, la poésie⁷⁶ ou encore la photographie⁷⁷. C'est dans le sillage de ces recherches, dès lors, que cet essai examinera comment les expériences modernistes se rejoignent autour du roman.

*

Notre parcours se fera en trois temps. Les romans modernistes seront abordés dans une perspective sociopoétique d'abord, compositionnelle ensuite, figurative enfin. La première partie s'attachera à expliciter la cohérence du réseau «moderniste» et à élucider les raisons de la «saison» dans le roman des années vingt. Quelles nécessités et quelles motivations ont porté ces poètes (et parfois ces nouvellistes) vers le genre grand public du roman ? Et pourquoi cessent-ils l'activité romanesque à l'orée des années 1930, sans forcément donner d'explications ? Un «adieu» aussi brusque, et souvent définitif, suscite l'enquête. Celle-ci relèvera donc d'une démarche sociopoétique, au sens où Alain Viala a pu définir le terme. Contre l'idée d'une poétique abstraite, cette approche prend en compte la «valeur socio-historique des genres et des formes» en reliant les choix littéraires à des stratégies auctoriales ou à

74 Philippe Geinoz, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme*, Genève: Droz, 2014.

75 Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris: Classiques Garnier, 2014.

76 Alexander Dickow, *Le Poète innombrable. Cendrars, Apollinaire, Jacob*, Paris: Hermann, 2015.

77 Anne Reverseau, *Le Sens de la vue. Le regard photographique de la poésie moderniste*, Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2019.

des implications externes (éditoriales notamment)⁷⁸. Non pas pour réduire les œuvres à des déterminismes, mais bien plutôt pour comprendre les contextes qui les rendent possibles. Les expériences modernistes, en ce sens, sont effectivement pensées comme des appropriations particulières d'un genre sur fond de renouvellements communs.

La deuxième partie de notre essai entrera, plus avant, au cœur des textes. Car la saison dans le roman correspond aussi à un nouveau printemps du genre: si celui-ci est réputé pour être le plus malléable de tous, les écrivains en expérimentent les plasticités et les extensibilités en tous sens. À maints égards, les textes modernistes mettent en scène des *proses élastiques*: de même que les *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919) de Cendrars mesurent les mouvements, les déplacements et les soubresauts de la modernité en s'étirant et en se compressant comme du «caoutchouc⁷⁹», les romans modernistes jouent avec les volumes du genre ; ils font de la variation, du contraste et de la rupture des éléments esthétiques centraux, adaptant les formats et les proportions aux rythmes du «profond aujourd'hui».

La troisième partie, quant à elle, interrogera les enjeux figuratifs des romans à travers la notion de *portrait*. Car bien des textes se rejoignent en cherchant moins à raconter une «histoire» qu'à construire des «portraits» (humains ou urbains) dilués dans l'ensemble du texte. D'où une composition romanesque largement remodelée, à travers des montages élaborant des *portraits polyphoniques*. Loin de viser à l'unification, ces portraits se veulent pluriels:

78 Alain Viala, «Éléments de sociopoétique», in Georges Molinié et Alain Viala (dir.), *Approches de la réception*, Paris: PUF, 1993, p. 137-297.

79 *Caoutchouc*: tel était le titre initialement prévu pour le recueil. Voir l'édition critique de *Dix-neuf poèmes élastiques* par Jean-Pierre Goldenstein (Paris: Méridiens Klincksieck, 1968, p. 13-14).

chacun d'entre eux englobe des points de vue différents et contradictoires sur un même objet. Polyphoniques, ils le sont donc au sens que Mikhaïl Bakhtine pouvait conférer au mot lorsqu'il étudiait les romans de Dostoïevski: ils sont un lieu complexe de confrontations et d'oppositions, sans forcément qu'une perspective ne l'emporte sur une autre. Tous ces romans modernistes font ainsi reposer la cohérence des œuvres moins sur l'enchaînement temporel des actions que sur des montages simultanéistes.

On l'aura compris: cet essai optera pour une approche résolument poéticienne et esthétique. Car le roman n'est pas qu'affaire de narratologie. Longtemps, les études sur le genre ont été, pour une bonne part, confisquées par ce vaste domaine d'études. De telle sorte que le roman a souvent été réduit au squelette du «récit», alors que la chair esthétique des mots, de la prose, des rythmes, des voix, des images ou de la typographie a été mise de côté. C'est ce que l'écrivain-critique Jean-Paul Goux et le poéticien Michel Charles ont récemment déploré: si le premier a relevé en 2003 «que, du côté de la critique, la réflexion sur le roman a été largement stérilisée depuis bientôt quarante ans par la place envahissante qu'ont prise la narratologie et les poétiques du récit⁸⁰», le second note en 2018 que, «dans la réflexion sur les textes romanesques, nous avons sans doute trop tendance à accorder au récit un privilège indiscutable et, si nous considérons le récit, à privilégier la logique des actions⁸¹». De fait, dans une veine aristotélicienne, la narratologie a largement été préoccupée par la teneur dramatique et les configurations actantielles du roman, tout en privilégiant l'étude des modalités de l'«action» sur celle des «caractères». Or Michel Charles, au seuil

80 Jean-Paul Goux, «De l'allure» [en ligne], *Semen*, n° 16, 2003.

81 Michel Charles, *Composition*, Paris: Seuil, «Poétique», 2018, p. 429.

de *Composition*, rappelle bien l'importance de tout ce qui fonde la texture romanesque dans laquelle le lecteur est immergé plus «réellement» que dans la fiction: «Nous devons aussi prendre en compte tout ce qui permet de scander le texte, d'observer et mesurer son "allure", qu'il s'agisse de changements de régimes ou de la répartition des masses textuelles.⁸²» Ce qui permet justement d'aborder par la positive des romans que la critique s'est trop souvent contentée de décrire comme des «récits discontinus». Les disjonctions au niveau du récit ne signifient pas, en effet, qu'il n'y ait pas d'autres formes de continuités esthétiques. C'est ce que les magnifiques pages de Julien Gracq sur les formes énergétiques du roman ont bien suggéré, dans ses essais rédigés hors des structuralismes de l'époque. Et c'est ce que Jean-Paul Goux, dans le prolongement de Gracq mais aussi d'Henri Meschonnic, a mis en valeur dans son essai sur les puissances de la prose auprès du lecteur (*La Fabrique du continu*)⁸³. Toutes ces approches invitent donc à penser le roman sous l'angle esthétique de la «prose», catégorie également explorée par les travaux de Stéphanie Smadja⁸⁴ ou de Gilles Philippe et Julien Piat autour de la «langue littéraire⁸⁵».

En bref: dans le sillage des intuitions d'un Gracq plus que des typologies d'un Genette, et appréhendant les textes moins comme des «récits» que comme des «proses»,

82 *Ibid.*

83 Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Paris: Champ Vallon, «Recueil», 1999.

84 Stéphanie Smadja, *La nouvelle prose française. Étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018 ; *Cent ans de prose française (1850-1950). Invention et évolution d'une catégorie esthétique*, Paris: Classiques Garnier, 2018.

85 Voir Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris: Fayard, 2009.



LE ROMAN JUSQU'AU BOUT

moins comme des «histoires» que comme des «portraits», nous mobiliserons des catégories qui, si elles sont bien connues par les spécialistes de la poésie, sont encore relativement peu usitées dans le cadre romanesque – comme celles de «rythme», de «montage» ou de «simultanéité». Autant de traits textuels qui constituent les lieux principaux autour desquels s'organisent les renouvellements modernistes, quand bien même chaque œuvre propose une formule particulière en répondant différemment à des problèmes communs. Contrairement à ce qui a pu être affirmé parfois, les domaines de l'histoire littéraire et de la poétique trouveront ainsi à s'allier de manière féconde.

