

Christian MILAT

L'exploration du romanesque au sein des récits d'enfance

La première partie de ce volume, le premier d'une collection produite par le Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, est constituée de quatre études portant sur la question du romanesque.

Andréas Pfersmann montre ainsi comment, au XVII^e siècle, l'adjectif et le substantif, se détachant du genre dont ils sont les dérivés, caractérisent des situations qui, sortant de l'ordinaire, pourraient figurer dans un roman ainsi que des êtres qui refusent le principe de réalité. Synonyme de fabuleux, *romanesque* qualifie alors des œuvres (épopée, roman de chevalerie, roman d'aventures) démodées car antérieures à l'idéal classique de la vraisemblance. Devenant peu à peu une catégorie esthétique autonome, transgénérique, *romanesque* est susceptible d'être appliqué, de façon péjorative, au théâtre, ce que fait par exemple Diderot. Appliqué en revanche, comme c'est le cas chez Rousseau, à un être humain ou à un paysage, le mot est cette fois valorisé et entre en concurrence avec *romantique* qui, importé de l'anglais, désigne davantage ce qui est capable de toucher la sensibilité. Au XIX^e siècle, *romanesque* caractérise, à l'intérieur de la prose narrative, un sous-genre du roman, le « roman romanesque ». Au XX^e siècle, enfin, *romanesque* revêt des acceptions nombreuses et diverses, Barthes, par exemple, y voyant un mode de discours s'intéressant au réel quotidien et Robbe-Grillet en faisant une notion proche de l'autofiction. À noter l'intéressante définition qu'en donne *in fine* Pfersmann : « Dans sa version héroïque ou galante, aventureuse ou sentimentale, triviale ou sublime, le romanesque, c'est ce qui, dans les œuvres, convoque, cristallise ou flatte le plus directement le phantasme. »

À la suite du Hegel des *Cours d'esthétique*, Carlo U. Arcuri, quant à lui, ne considère pas le romanesque comme le propre du roman, mais comme son avenir, où l'œuvre, entièrement tournée sur elle-même, ne met plus en scène que les structures et les rouages narratologiques de la fiction. Il analyse également comment Nerval, en prônant la conformité du récit au réel, s'efforce de braver l'interdit qui, au milieu du XIX^e siècle, est opposé au romanesque, entendu comme dérive du roman, notamment sous la forme du roman-feuilleton.

La troisième étude, celle d'Alain Schaffner, examine, au travers des romans d'Alain-Fournier (*Le Grand Meaulnes*), de Segalen (*René Leys*), de Céline (*Mort à crédit*), d'Aragon (*Les Voyageurs de l'impériale*) et de Vialatte (*Les Fruits du Congo*), le personnage romanesque en tant que producteur de fiction à l'intérieur de la fiction, ce qui génère dans le roman une structure à trois niveaux : monde réel (référentiel pour le lecteur), premier niveau de fiction (référentiel pour le personnage, imaginaire pour le lecteur), second niveau de fiction (imaginaire pour le personnage).

Enfin, Bruno Curatolo expose comment, dans les années 1945-1953, les revues littéraires font du romanesque leur cheval de bataille. La période s'ouvre avec la « Présentation » des *Temps modernes*, Curatolo proposant du romanesque sartrien une intéressante définition : « une situation, inscrite dans l'histoire et la société de son temps, où figurent des personnages, non pas des "types" humains mais des individus, non pas définissables par des traits psychologiques mais se définissant dans l'événement parce que libres de leurs actes, se choisissant tels qu'ils veulent être et non choisis par leur créateur en fonction de ce qu'il voudrait qu'ils fussent, au nom de certaines "valeurs" humaines ». C'est précisément cette mise entre parenthèses des valeurs que dénonce Mauriac, en 1948, dans le premier numéro de *La Table ronde*. Au fil des livraisons, les deux revues poursuivront les hostilités. Ainsi, à l'article des *Temps modernes* où Roger Grenier explique en 1947 pourquoi tout fait divers peut devenir un matériau romanesque répond celui de Jacques Tournier qui, en 1948, dans *La Table ronde*, déplore que « le petit fait vrai » bannisse l'imagination romanesque et auquel réplique l'article, paru dans *Les Temps modernes* de 1950, où Sarraute

soutient qu'au contraire, ce petit fait vrai permet d'« aborder à des régions inconnues où aucun écrivain n'aurait songé à s'aventurer ». Même si elle s'oppose à *La Table ronde*, sa jeune rivale chrétienne, la revue *Esprit*, elle aussi, combat en 1949 la littérature de dérision qui se complaît dans la peinture de la déchéance humaine et, sous la plume de Cayrol, elle milite en faveur d'une littérature « concentrationnaire », mais aussi « lazaréenne », qui soit capable de transmuter cette déchéance en salut. La période se termine avec la fondation de *La Parisienne*, où Laurent et ses hussards brocardent notamment la conception sartrienne de la littérature comme moyen, et avec la parution du premier numéro de la *Nouvelle Nouvelle revue française*, où Paulhan et Arland, en invitant les écrivains à se détourner des « vicissitudes de l'époque et de l'histoire », semblent sonner le glas de l'engagement sartrien, déjà fort compromis par l'abandon des *Chemins de la liberté*.

La deuxième partie de l'ouvrage présente un dossier visant à mettre en évidence les modèles romanesques qui sont à l'œuvre dans le récit d'enfance et à en étudier les potentialités romanesques.

L'étude de *David Copperfield*, conduite par Elisabeth Le Corre, met ainsi l'accent sur la trinité générique du roman, à la fois autobiographie fictive (très proche, au demeurant, de l'autobiographie en raison des nombreux traits communs au personnage narrateur, David, et à l'auteur), récit d'enfance (celui-ci l'emporte sur la narration de l'adolescence et de l'entrée dans l'âge adulte) et roman de formation (les années d'école, les amours enfantines et les premières lectures du héros sont autant d'expériences qui contribuent à la constitution de sa personnalité). Toutefois, la pleine émancipation du personnage est compromise par la nostalgie qu'il nourrit à l'égard de son enfance, l'écriture illustrant et entretenant à la fois son désir régressif de revivre son passé.

Bien qu'André Dhôtel n'ait produit, à proprement parler, aucun récit d'enfance, nombre de ses romans, sans faire de l'enfance leur sujet principal, intègrent néanmoins d'authentiques fragments de récits d'enfance. Alors, note Philippe Blondeau, le récit d'enfance, surgi involontairement de la mémoire, fragmenté, dont l'espace se dilate

sous le rayonnement de l'imaginaire et dont la temporalité est celle de la démesure, constitue la matière première à partir de laquelle s'élabore la fiction et parfois, comme c'est le cas pour *Bernard le paresseux*, il représente même l'enjeu du roman, dont l'intrigue est tout entière animée par la quête du récit d'un souvenir d'enfance plus ou moins impossible. Quête qui apparaît alors comme la mise en abyme de la création romanesque elle-même.

Le Grand Cahier, premier volet d'une trilogie d'Agota Kristof, se présente comme une autobiographie fictive, le récit d'enfance de deux jumeaux narré à la première personne du pluriel. En fait, en lisant les deux romans suivants, le lecteur apprend que l'instance narrative n'est pas un couple gémellaire, mais un « je » dédoublé, et que ce narrateur est un adulte qui a inventé de toutes pièces l'histoire dans laquelle le lecteur s'est fait piéger. Marie Dollé montre comment la romancière se sert des procédés romanesques pour, finalement, détruire l'illusion romanesque et rappeler que les personnages de roman ne sont que des êtres de papier. En définitive, à l'instar de la romancière, le narrateur n'écrit que pour survivre en échappant à la folie.

Jean-Louis Jeannelle, lui, réfléchit sur la place accordée à l'enfance dans les récits de parcours politiques. Il constate que, généralement, les mémoires ont tendance à congédier cette part de vie où le sujet n'est pas encore né à l'Histoire. Ainsi, dans *Mémoires de guerre*, de Gaulle ne consacre à son enfance et à sa jeunesse que quelques paragraphes où, de surcroît, il ne livre rien de son moi privé, ne retenant de ce temps en suspens que les progrès de son attachement à la patrie et les événements publics qui le prédisposent à son destin national. Au rebours, dans *Mémoires d'un révolutionnaire*, Victor Kibaltchitch, dit Victor Serge, évoque assez longuement son enfance et son adolescence, mais les rares éléments qui sont retenus le sont pour autant qu'ils concourent à faire de lui un professionnel de la révolution. D'autres textes — *Les Enfants modèles* (Paul Thorez), *Enfance stalinienne* (Lilly Marcou), *Une génération* (Alain Besançon) — exposent très justement la perméabilité de l'enfance aux pressions idéologiques et aux processus de mobilisation collective propres à une époque ou à un milieu social.

Chez Isabelle Casta, ce sont les romans policiers qui sont convoqués. Le suspense y tient parfois à des récits d'enfance qui, plus ou moins cryptés, contiennent à la fois les origines et les solutions de l'énigme. Arnaud Huftier s'intéresse lui aussi aux romans policiers, ceux de Steeman et de Véry, où le monde de l'enfance, celui de l'ailleurs, de l'imaginaire et des romans d'aventures, s'oppose au monde adulte, celui des apparences, des habitudes et des romans policiers, et où la mort de l'enfance chez l'adulte renvoie à la mort de l'enfance du roman policier (roman d'aventures, roman policier classique, roman noir), dès lors habité par l'autotélisme.

Auteur d'un récit d'enfance, *Verlaine avant-centre*, Jean-Louis Crimon rappelle utilement qu'un roman qui, à la première personne du singulier, traite de l'enfance n'est pas nécessairement une autobiographie. Écrire l'enfance d'un enfant, c'est en réalité « donner du sens à une enfance qui peut-être n'en avait pas, qui peut-être n'en a pas eu, et qui aujourd'hui, paradoxalement, prend tout son sens, alors qu'elle n'est plus », la fonction de l'écrivain étant de « donner de la vie à ce qui est mort ».

Enfin, la troisième partie du volume offre, outre l'incipit de *Qatastrophe*, troisième (après *Wanderlust et les Oxycèdres* et *Préhistoire*) de quatre récits à connotation mythologique, un entretien réalisé avec Claude Ollier. L'écrivain, pour qui ses textes ne sont pas des romans, mais des récits — le roman n'étant qu'un type particulier de récit —, y déclare que le romanesque est « un des fortins de l'idéologie, le prêt-à-porter et à rêver du récit humaniste ». S'il avait écrit « sur le modèle roman romanesque », c'eût été faire « comme si ce modèle n'était pas le produit, le reflet, l'idéal sentimental, philosophique et moral d'une société qui venait de renier ou disqualifier elle-même ses propres valeurs ». Aussi tous ses livres s'efforcent-ils de remettre en question ce qu'il est convenu d'appeler « espace/temps, intérieur/extérieur, objectif/subjectif, continu/discontinu, sensible/intelligible, etc. » Ces remises en question peuvent certes déranger certains lecteurs, qui n'y trouvent plus leurs repères, mais en définitive, c'est grâce à elles qu'il devient possible « de renouveler la sensibilité de ces lecteurs, donc leur rapport au récit, au livre, au monde ». À noter qu'Ollier partage cet

Christian MILAT, « L'exploration du romanesque au sein des récits d'enfance », @analyses, hiver 2006

ambitieux objectif avec un autre Nouveau Romancier, Robbe-Grillet, dont les innovations scripturales visent en effet à créer un « homme nouveau ».

Référence : Alain Schaffner (dir.), *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, coll. « Romanesques » 1, 2004, 275 p.