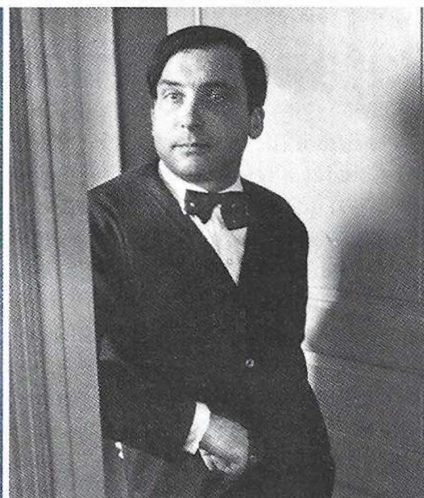
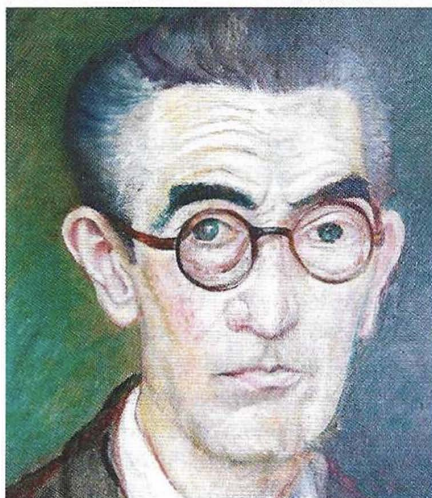
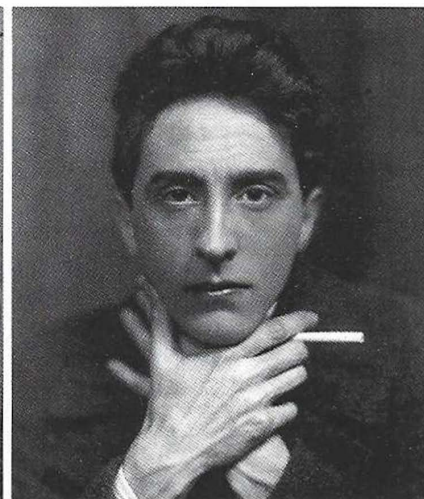
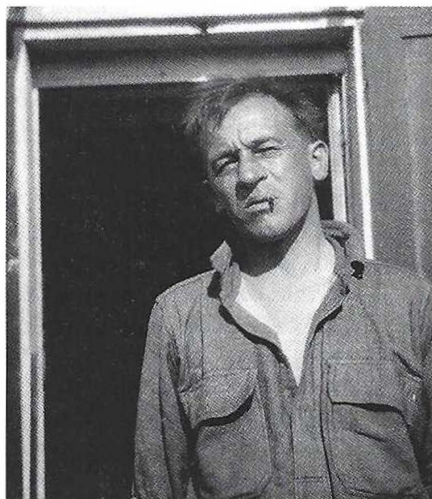


Le roman réinventé des années vingt

AU CŒUR DES ANNÉES FOLLES, DES POÈTES PARTENT À L'AVENTURE DU ROMAN. EXPÉRIMENTANT LES FORMES ROMANESQUES SELON DES FORMULES INSOLITES, ILS PARTICIPÈRENT AU RENOUVELLEMENT MONDIAL DU GENRE. ÉMILIEN SERMIER, DANS UN ESSAI AUSSI RICHE QU'INFORMÉ, LES RÉHABILITE.

Parmi les angles morts que présente l'histoire littéraire, il en est un que l'euphorie des Années folles – celles de la vitesse, de la volupté, du progrès technique, des avant-gardes – mais aussi le prestige historique dont jouit le surréalisme et l'anathème jeté par Breton contre le roman, a longtemps maintenu dans l'ombre. Au cœur de ce XX^e siècle qui commençait véritablement, Émilien Sermier a isolé – il est là l'angle mort – une constellation de poètes – Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Supervielle, Reverdy, Salmon, Jouve, Cendrars, Delteil, Soupault, Cocteau... – qui, quasi simultanément, ont délaissé la poésie au profit du roman. Un engouement qui ne dura que le temps d'une *saison* (1917-1930) mais qui correspond à l'émergence d'une mouvance résolument moderniste. Mal connu, longtemps négligé, c'est ce corpus d'œuvres et d'auteurs qu'il réhabilite dans *Une Saison dans le roman*, un essai qui se lit comme un roman.

Il le fait dans une perspective socio-poétique en tâchant d'abord d'élucider les raisons de cette « saison » dans le roman. Quelles nécessités, quelles motivations ont porté ces poètes vers le genre grand public du roman ? Et pourquoi cessèrent-ils leur activité romanesque à l'orée des années 1930 ? Puis il analyse la façon dont, en jouant avec les proportions, les rythmes et le statut de l'énonciation, ces écrivains-poètes ont engendré un *roman nouveau*. Comment ils ont redéfini le personnage et la personne de l'autre, et fait de la ville un sujet d'énonciation. Enfin, c'est la texture même de la prose, son allure, son allant, sa rythmicité visuelle, qu'en une approche résolument poéticienne et esthétique, il examine. Pour ce faire, les romans qu'il a choisis d'étudier, l'ont été parmi ceux qui ont été les moins commentés par la cri-



En haut, de gauche à droite : Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Pierre Albert-Birot (autportrait), Pierre Reverdy

tique – *Le Plan de l'Aiguille*, de Cendrars, par exemple plutôt que *Moravagine* – ou parmi ceux qui subvertissent le plus intimement les codes romanesques, comme *Le Grand Écart* de Cocteau plutôt que *Thomas l'imposteur*. Un choix qui permet de mettre en avant les œuvres méconnues d'auteurs souvent célèbres, et souvent considérées comme inclassables.

Mus par un désir absolu de nouveauté

et d'inédit tout autant que rétifs à tout embrigadement, ces écrivains poètes sont avant tout des hommes de leur époque, des êtres qui ne rejettent pas les courants de leur temps mais au contraire les intègrent et les synthétisent. S'élevant explicitement contre l'archétype du roman balzacien – « débalzaciner » le genre, dit Sermier –, leur modèle de prose est plutôt à chercher du côté de Schwob ou de Gour-

mont. Et si souvent leur premier roman est une fiction à clés (ce qui permet à Aragon, Soupault ou Picabia de régler quelques comptes et de dévoiler les postures et les impostures de chacun), il reste que leur venue au roman a d'abord valeur exploratoire. Il s'agit d'investir sa part d'inconnu et de jeu, de le faire bouger, d'introduire du dérangement, de la défamiliarisation en déroutant les horizons d'attente du lecteur. Un déniement donc, du genre, qui se traduit par des jeux d'infraction énonciatrice, des interventions du narrateur qui se veulent incongrues ou qui consistent à mettre en évidence les artifices du récit. Qui passe aussi par une composition calquée sur une réalité perçue comme discontinue et précaire. D'où des coupes et des découpages insolites, des vies « cadencées » (*L'Or*, de Cendrars), ou des romans très « saccadés » comme *Lewis et Irène* de Morand.

Avec le roman moderniste, plus d'intrigue linéaire. Plutôt court, il se nourrit de tout ce qui peut venir interrompre l'histoire principale. *La Femme assise* d'Apollinaire, par exemple, commence par décrire le Montparnasse des années 1910 avant de nous plonger dans l'univers des Mormons américains. Ce roman « déboussolant » progresse par imbrication de récits enchâssés impliquant à chaque fois des dépaysements géographiques et des déplacements énonciatifs. Le mouvement qui le porte relève d'un processus dynamique de relance et de répétition infinie qui tient de la spirale, comme dans *Hécate*, de Pierre Jean Jouve ou dans *Moravagine*. Pour ne pas ennuyer le lecteur, l'écriture est placée sous le signe de la célérité et de l'efficacité : on coupe court aux descriptions et on purge le récit de toutes ses enflures analytiques ou psychologiques. D'où la rareté du « roman d'amour » moderniste. Pas de temps à perdre. « Donner le temps au temps n'est pas une devise amoureuse pour l'homme pressé de 1925. » Et quand roman d'amour il y a – *Le Bal du Comte d'Orgel*, de Radiguet ou *Carnaval*, de Mireille Havet –, le thème sentimental est compensé par l'extrême sécheresse du style ou une écriture « totalement délyricisée ».

Contre l'opulence propre au roman romanesque, le roman moderne arbore le patchwork et le décousu. Fragmentant le récit, il exalte l'éclatement et la disjonction. Les chapitres deviennent des blocs d'intensité (*L'Or*, *Paulina 1880*) « où viennent se cristalliser les lignes de faille de l'his-

Plutôt court, le roman moderniste se nourrit de tout ce qui peut venir interrompre l'histoire principale.

toire, les événements les plus brûlants d'une existence ». Un mode d'écriture ultra-séquenté qui souligne les temps forts, revitalise les temporalités narratives et évoque visuellement l'esthétique cubiste, comme dans *Le Guerrier appliqué*, de Paulhan, dont la narration évolue par déboitements, reprises, détours, « entortillements ». une manière d'aller dont le rythme scande des « phrasés de vie ».

Mais toutes les existences ne se scandent pas de la même manière. Celle de Dan Yack, dans *Le Plan de l'Aiguille*, est tissée de ruptures et vécue sur un mode hallucinatoire. Dans *Le Grand Écart*, le premier roman de Cocteau, la prose « taillée » est à l'image de la vie instable du héros, tandis que dans *En joue !*, de Soupault, le personnage de Julien – né de la synthèse des trois poètes que furent Rigaut, Drieu la Rochelle et Crevel, qui tous finiront par se suicider – cristallise une intranquillité générationnelle.

Progressant par ensembles de coagulations et d'irradiations successives, les romans modernistes relatent sans raconter, à l'image du *Voleur de Talan*, de Reverdy, un roman « étoilé » constitué d'énoncés agencés tantôt en créneaux, tantôt en colonnes, tantôt en carrés ou en poèmes-conversations. D'autres content sans raconter, comme Delteil dans *Choléra*, dont l'écriture « peinturlurée » témoigne d'un rapport organique et dionysiaque au monde. Sa prose panachée, son style tout en contrastes, dérives et fulgurances verbales relève de la chatoyance du signifiant et d'une esthétique du choc et de la concentration d'effets – Sermier parle de « frictions lexicales » – qui évoquent toute l'énergie de la poésie moderne. Mais là où Delteil utilise les images comme certains

peintres utilisent la couleur, d'autres comme Salmon ou Max Jacob, privilégient la voix, écrivent des romans vocaux qui transforment le lecteur en un auditeur contemporain de l'acte d'énonciation. « *L'aventure du discours prend le pas sur celle des actions.* »

Une autre particularité des romans modernistes est de se présenter souvent, mais à des degrés variables, comme « des essais de soi polyphoniques ». Cela va des recherches de soi, des explorations identitaires – dans *Le Potomak*, de Cocteau, *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*, de Salmon, *Qui je fus*, de Michaux, *Âge de fer*, de Roch Grey, un autoportrait travesti et dédoublé qui rend visible un « entre-deux genre » hétérodoxe – à des figurations fabuleuses de soi comme dans *L'Homme de la pampa*, de Supervielle. Des portraits en mode cubiste, qui ne typifient pas mais interrogent les versatilités et les mystères d'une personnalité, disent la difficulté d'être moderne et les corps en proie à une certaine forme d'intranquillité. Non pas « *Qui suis-je ?* » mais « *Que suis-je ?* ».

D'autres ont inventé le roman urbain, le roman-promenade dans Paris ou celui qui nous fait entendre les rumeurs de Montmartre dans *La Négresse du Sacré-Cœur*, de Salmon, ou celles de Quimper dans *Le Terrain Bouchaballe*, de Jacob. Mais voici qu'on découvre le roman expérimental étranger – Joyce, Dos Passos, Döblin, Woolf, Faulkner, Kafka – qui va bientôt être considéré comme le véritable représentant de la métamorphose moderne, et ce au détriment du roman moderniste français. Alors que dès 1921, *Grabnoulor*, d'Albert-Birot un roman-épopée d'une seule phrase libérée de toute ponctuation, un *work in progress*, aurait dû être reconnu au même titre que l'*Ulysse* de Joyce. Alors aussi que *Champions du monde*, de Morand (1930) se présente comme une version *made in France* des grands romans américains de Dos Passos. On bascule dans un nouveau présent réclamant plus de réalisme social et politique, et le parcours de nos écrivains modernistes va prendre d'autres inflexions. Leur *saison dans le roman* est close, mais elle allait trouver des échos quelques décennies plus tard avec le Nouveau Roman.

Richard Blin

Une saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930), d'Émilien Sermier
Corti, 608 pages, 26 €