



Ziglôbitha,  
Revue des Arts, Linguistique,  
Littérature & Civilisations

Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

## Écritures et problématique du langage dans le roman français du XIXe au XXe siècle

---

**Yao Raphaël KOUASSI**

Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire

[raphsaraka@gmail.com](mailto:raphsaraka@gmail.com)

&

**Ahoutou Escoffier-Ulrich KOUASSI**

Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire

[ulrichkouassi@yahoo.fr](mailto:ulrichkouassi@yahoo.fr)

**Résumé :** Par la quantité, la qualité et le foisonnement des oeuvres romanesques, le XIXe et le XXe siècle représentent deux des siècles où ont abondé, écritures et langages littéraires. Les faits majeurs de l'histoire - Révolution bougeoise et industrielle, les deux guerres mondiales -, et l'inventivité des auteurs, ont contribué à octroyer à ces siècles, une richesse esthétique et une ressource langagière prolifiques. L'art, dont le roman n'est qu'une manifestation, fonde sa spécificité et sa beauté dans sa capacité de résilience qui lui sert d'exutoire et de prétexte pour se subordonner à toutes formes d'inclinations auctoriales ; cette plasticité organique qui lui est consubstantielle, ouvre à l'oeuvre romanesque une avalanche d'avatars que l'esthétique et la pluralité langagière, ressourcent et fondent.

**Mots clés :** Langage - écriture - roman - romantisme - surréalisme -

**Abstract:** By the quantity, the quality and the profusion of the fictional works, the XIXth and the XXth century represent two of the centuries where literary writings and languages abounded. The major facts of history - Bougeoise and industrial revolution, the two world wars -, and the inventiveness of the authors, have contributed to granting these centuries an aesthetic richness and a prolific linguistic resource. Art, of which the novel is only one manifestation, bases its specificity and beauty in its capacity for resilience, which serves as an outlet and a pretext to subordinate itself to all forms of auctorial inclinations; this organic plasticity which is consubstantial with it, opens up an avalanche of misfortunes for the novelistic work that aesthetics and linguistic plurality revive and melt.

**Keywords:** Language - writing - novel - romanticism - surrealism -

### Introduction

L'essence du roman l'apparente à une œuvre conçue en réaction contre l'épopée antique, en contrepoint de laquelle il aurait été inventé ; tout en la présentant comme son envers parodique. Pour Auerbach (1968), ce premier roman serait de la sorte, condamné ou restreint aux domaines du burlesque, de la satire et de l'héroï-comique. Ce genre bas, adossé à une origine populaire, à l'instar de la comédie, serait propre à faire exprimer des personnages d'extraction analogue destinés à faire rire. Aucassin et Nicolette, Don Quichotte, Candide ou

même un âne dans *Les Métamorphoses* (Apulée), font largement échos à la poétique de ces premiers romans. Cependant, le théoricien allemand retrace une évolution de cette approche du langage littéraire au XIXe siècle. Ce siècle donne au roman tout le caractère sérieux qu'on lui reconnaît alors, s'acharne-t-il à dire, et les personnages assument ainsi leur statut social : l'auteur se distingue par sa langue soutenue, et les personnages, par leur écart de langue. Mieux, ceux-ci s'expriment désormais dans une langue conforme à « leur statut social et à leur idiosyncrasie », pour emprunter le mot de Bernard Valette. Jacques le Fataliste évite de prononcer le mot « hydrophobe », trop savant pour son statut de domestique ; les Normands chez Maupassant, comme les paysans de Balzac ou les mineurs de Zola, s'expriment par leur dialecte ; chez Queneau, le personnage de Zazie a un langage qui met en relief, l'âge, le caractère et la fonction de perturbateur qu'il est amené à assumer au sein de l'intrigue ; Mme de Verdurin est facilement identifiable grâce à son idiolecte dans *À La Recherche du temps perdu* (Proust, 1913). Tant chez Malraux (*La Condition humaine*, 1933) où les personnages, incapables de s'exprimer, substituent le langage par la mimique et le bégaiement, que chez Bernanos (*L'Imposture*, 1927 ; *Un mauvais rêve*, 1950) qui mêlent un pastiche connotant une vaine élégance bourgeoise, les niveaux de langue sont en perpétuelles variations entre le vulgaire, le snob et le précieux. Quoiqu'amener à rendre compte des caractéristiques individuelles ou collectives des personnages, ainsi que leurs expériences dans son œuvre, le romancier obéit à l'urgence de l'esthétique littéraire, ainsi qu'aux codes de la poétique romanesque.

Au XXe siècle, la superposition entre auteur, narrateur et personnage, semble l'emporter sur toute autre forme de construction. Chez Jules Vallès ou avec Céline, cette confusion est manifeste ; et le travail de l'écrivain semble se réduire en la transposition du langage propre au milieu et au personnage, comme élément de poétique. Par la suite, de nombreux écrivains cherchent à établir une certaine osmose entre la langue du romancier et celle de ses personnages. C'est le cas essentiellement de Louis Pergaud, de Giono et même de Sartre. Plus avant, le style épouse le contour de la syntaxe du narrateur dont l'auteur se fait l'écho, comme avec Bertrand Blier :

- Et puis on a comme une dette envers lui...Merde on lui a tué sa mère quand même !

- Pas d'accord, j'ai dit...C'est pas nous qui l'avons tuée. [...] Quand Marie-Ange est arrivée avec ses provisions, on lui a dit tout de suite : pas la peine d'enlever ton imper. On se tire en Alsace et tu viens avec nous ». Elle a pas demandé pourquoi, ni où, ni comment.

Elle a rien demandé du tout. Elle a simplement sauté de joie.  
(Bertrand Blier, 1972)

Dans le roman contemporain, l'on assiste de plus en plus à une forme de dialogue narrativisé abritant une confusion entre discours des personnages et récit du narrateur – avec à la clé, la suppression des signes typographiques. L'exemple suivant en tient lieu :

J'engage avec lui une conversation tranquille où j'essaie de lui faire comprendre que les mérites de la lecture ne sont pas aussi étrangers à ceux de l'amour qu'il semble le croire. Il me répond que c'est peut-être vrai, mais qu'en ce moment il m'aime, c'est tout. Il le sait, il en est sûr [...]. Il dit : Très bien, d'accord, d'une voix à peine audible maintenant. (Raymond Jean, 1986)

Ces extraits du langage romanesque sont illustratifs d'époques et d'âges de la littérature situés dans l'intervalle des deux siècles choisis : le XIXe et le XXe. L'époque impulse la démarche de l'artiste à travers pensées dominantes et aspirations contenues dans les mouvements, courants et écoles littéraires, d'art ou de philosophie. Comment ces inflexions dynamiques de la pensée affectent l'art dans sa transposition langagière ? En outre, l'écrivain est doté d'un génie qui transparaît dans les schèmes de la création et qui lui octroie, à terme, le contour de sa poétique. Quel rôle occupe la langue dans cette expression figurative ? Y aurait-il un langage propre au roman au cours de ces deux siècles ; mieux, comment ce langage aura évolué entre ces deux pôles d'une intense créativité artistique et littéraire ?

## 1. L'écriture et la langue romanesques aux fondements du XIXe siècle

L'écriture classique a donc éclaté et la littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage... (Barthes Rolland, 1953, p. 10)

Les diverses expériences humaines se ressentent de communes caractéristiques sensibles dans les thématiques majeures qui alimentent la création artistique. Les écrivains explorent tous les thèmes marquants de l'amour, de la vie, de la mort, du temps, des valeurs, comme des défauts ; de la spéculation sur le drame humain, des projections de la mythologie humaine, ou des inclinations non maîtrisées de la société et de l'évolution de l'humanité. Jean-Pierre Richard (1954, p. 15) assigne une unicité d'expériences à tous les hommes – dont les écrivains -, à qui il associe les mêmes virtualités ou ressources esthétiques. C'est ce qui explique, selon lui, l'homologie et le retour permanent des similitudes qui affectent la création littéraire. Écrire pour vivre, ou écrire pour

exister ? Toujours est-il que l'acte d'écrire porte l'heureux signe de l'engagement. S'engager à dénoncer, se soucier de plaire en touchant à la sensibilité ; exalter l'expérience humaine dans ses travers comme dans ses lueurs d'espoir ; écrire sur les incertitudes et espoirs de la condition humaine, appellent un support : la langue.

La problématique de l'évolution du langage littéraire reprise en écho à Barthes, au début de cette partie, fait le constat d'une crise généralisée de la littérature considérée dans son évolution diachronique et esthétique. En effet, le XIXe siècle fait un large retour au moi laissé aux oubliettes par une littérature de l'utilitaire, gravement stylisée par les attentes sociale et philosophique des époques classique et des Lumières. Les normes diverses de création d'œuvres – en vigueur dans les genres –, érigées sous la conduite de nombreux dogmes (bienséance, couverture sociale, philosophie, vulgarisation), se dessèchent graduellement pour faire place à l'initiative laissée au génie individuel : formes d'affectations inédites qu'insuffle le romantisme. Pour Barthes (R. Barthes, 1953 - 8), l'art classique était, non un langage, mais le langage même ; en ce qu'il s'offre comme « *transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit universel et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité* » (R. Barthes, 1953, p. 8). L'évolution aspectuelle, de forme du langage littéraire qui survient en fin XVIIIe et début XIXe siècle ressortit, selon ses dires, des caractères enchanteresses, de fascination et de dépaysement qu'il épouse dans sa nouvelle mission de constituer à la fois un « rêve » et une « menace ».

Le langage poétique du romantisme est, en effet, le siège d'une projection du moi souffrant, inquiet, pusillanime même ; cependant, ouvert au monde et à la nature ; altruiste à souhait, mais retenu dans les fanges d'aspirations incompressibles qui le débordent... Lamartine recherche la consolation au sein d'une nature amante qui l'a vu essaimer les grains de ses aspirations d'enfance, Renée ou Atala exposent leur impossibilité de survivre à un amour non consommé ; Hugo laisse échapper de plaintives et contagieuses faiblesses d'une âme en proie à la douleur consécutive à la perte de l'être chair, incarné par l'amour interdit. Tel écrivain s'abrite dans l'évocation de souvenirs mélancoliques à souhait, d'une séparation en amour, ou de la perte de l'être aimé...Çà, l'on célèbre la félicité des cœurs voyants, là, il est fait appel à la compassion et à l'attendrissement des contemporains : lucarnes pour soi, de communiquer une expérience, d'espérer une compréhension, un attendrissement ou quelque empathie. La littérature romantique épouse ainsi, les formes de l'autobiographie, d'une confession, de l'élégie...et s'illustre comme espace de « livraison » de vastes mémoires – véritable vade-mecum du siècle ; mieux, de l'époque. Avec les romantiques, la langue littéraire se pare de lyrisme ; d'un

lyrisme quasi invariant et si répandu qu'il est cloué au pilori par la critique de l'époque. Sainte-Beuve y voit un recours systématique à l'amoncellement d'adjectifs et autres adverbes fleuris qui préludent, tout en étalant, les épanchements. Romans, poésie et pièce dramatique scandent tel, un malaise, tel une douloureuse séparation, ou tel encore, un drame dont la romance l'emporte sur le fond. Chateaubriand, Flaubert, Balzac, Musset inaugurent de luxuriantes aventures à des héros qui resteront de légende. Par leurs œuvres romanesques, ils arrivent à scander une rare beauté de la poétique qui convoie hymnes, deuil, détresse, mélancolie ; mais aussi et surtout, joie de vivre, liesses, ivresses sentimentales et affectives...

## **2. Foisonnement des courants et éclatement du langage littéraire au XIXe siècle**

Le romantisme évolue vers une maturation – mutation - sous la plume d'écrivains de renom, pour épouser une multitude d'aspects dont le réalisme n'est qu'une première manifestation. Ce premier courant littéraire est visible sous la plume de Flaubert, Balzac, Stendhal, des frères Goncourt... Ici, le lyrisme larmoyant cède le pas à une littérature qui se veut témoin de l'existence humaine en tant qu'elle-même.

Ce courant a pour conséquence de donner une autre dimension du romantisme qui change de forme à travers la recherche de la vraisemblance, et de l'éloignement du lyrisme servile. Les personnages engagés ou non dans les aventures de relent socio-historique ou onirique, puisent l'essentiel de leurs ressources langagières dans le quotidien de la société. Mieux, les écrivains les détachent de plus en plus des affects d'une condition fatale, pour les exposer à l'existence de l'individu de tous les jours. Cet attachement au réel contingent, fait le lit au naturalisme de Zola. En effet, les expressions qu'il emploie dans *Germinal* sont fonction du rang social du personnage qui fait l'action. Les conversations des mineurs, par exemple, sont émaillées de dictons populaires : « *une bonne chope est une bonne chope [...] faut cracher sur rien* » (p. 361) ou d'images originales : « *Souffle la chandelle dit la Maheude, je n'ai pas besoin de voir la couleur de mes idées* » (p. 67). Ainsi, les termes familiers ou vulgaires, les images caractérisent les personnages et marquent des différences de milieu et d'atmosphère. Aussi, un vocabulaire dialectal situe-t-il la vie du coron dans la deuxième partie aux chapitres 2, 3 et 4 puis avec la peinture de la fête de la Ducasse. Il utilise le discours indirect libre dont Balzac et Flaubert ont usé largement avant lui. Le narrateur supprime les verbes introducteurs (dire, demander...) et intègre au récit les paroles des personnages, par exemple, parlant de la descente du cheval : « *aussi, en bas, l'émotion grandissait-elle. Quoi donc ? Enfin, il parut* » (p. 107). Parfois

encore, une image vient clore une description ou terminer un chapitre : « *Vêtus de toile mince, ils grelotaient de froid, sans se hâter davantage, débandés le long de la route, avec un piétinement de troupeau* » (p.70).

C'est alors que la littérature s'invite sous le masque de « *l'insolite, de la familiarité, du dégoût, de la complaisance, de l'usage et du meurtre* » (R, Barthes, 1953, p. 9), pour revenir à Barthes. La forme du langage devient tour à tour objet et enjeu. Si Chateaubriand y voit l'expression narcissique de la création comme vitrine de soi - « euphorie du langage » -, Flaubert hisse la forme au rang d'objet ; ce que Barthes assimile à « une valeur-travail », à « une poterie ou » à « un joyau ». Ce travail d'orfèvre opéré sur la langue atteint à une dimension supérieure de littérature-objet chez Flaubert ; avant de faire des émules chez des poètes tel Mallarmé.

Au total, le langage romanesque condense à la fois récit et éléments descriptifs ou encore diégèse et mimès, pour emprunter la terminologie genettienne (Gérard Genette, 1972). L'art du roman couple illusions référentielles et fiction, avec à la clé, la médiation du personnage-témoin. Hétérogène et varié, le discours romanesque ressortit en effet de l'influence de l'instance narrative qui en porte la charge. Le personnage porte la voix narrative de sa propre expérience (récit autobiographique) ; un narrateur (récit à la troisième personne), suivi d'un second (récit enchâssé) ; ou encore, l'irruption d'un personnage abstrait comme instance narrative - *La Curée* de Zola (1872) ou *Le Planétarium* (1959) de Nathalie Sarraute - un siècle plus tard -, en donnent une illustration. Au XIXe siècle, le discours idéologique, marqué par un envers ironique, est envahissant chez nombre d'auteurs. Balzac, dans *La Comédie humaine* et Stendhal - notamment, dans *Le Rouge et le Noir* - y excellent particulièrement. Les exemples de Lucien et de Julien empêtrés dans des expériences de provinces et mis en "exil fictif" sur le théâtre parisien, oscillent entre drames existentiels, prétentions insensées et scènes de salons où le burlesque le dispute à la goujaterie. Comiques de situations, de mœurs, de caractère et de parole révulsent les pratiques surannées ; et prospèrent dans une œuvre clairement destinée à tourner en ridicule, les pratiques et prétentions d'une société en obsolescence avancée.

Comme précédemment annoncé, cette inclination naturelle de l'auteur à s'investir dans le discours romanesque ambiant connaît une trêve avec Flaubert. L'auteur porte en cela-même, ce que Valette appelle les postulats du réalisme qui exploitent l'essence de l'aoriste (passé simple), et le présent gnomique ou de définition. Ces deux marques temporelles ont pour avantages de renforcer les effets du réel (date, lieu, et autres détails descriptifs), et de neutralité scientifique prêtée aux historiens. Débarrassé ainsi d'une certaine lourdeur faite d'appareils affectifs, le discours romanesque est assimilé par Barthes à « une équivoque entre temporalité et causalité », ou encore, « au signe algébrique d'une intention » ;

dans lequel, « le récit vise exclusivement l'énoncé »<sup>1</sup>. Voici comment survient, l'esquisse d'une approche nouvelle qui porte le projet du renouvellement de l'esthétique romanesque. La rupture épistémologique, si elle est formelle, commence par le fait de critiques qui croient percevoir dans le lyrisme abondant que propage le romantisme, le parti pris d'une littérature dite de "facilité". Désiré Nisard (1808-1888) enfonce le clou avec son œuvre *Manifeste contre la littérature facile* (1833), puis dans ses *Etudes sur les poètes latins de la décadence*. Dans ses textes, en effet, l'auteur dénonce la porosité esthétique du romantisme, "le brio gratuit", "l'esthétique de l'improvisation", « le non-fini : éclairs, zigzags, comètes sans queue, fusées qui ratent » ...associés à toutes formes de "fantaisies" (J.L. Cabanès et al., 2005, p. 67). Plus loin, dans l'ouvrage, il dresse un long réquisitoire contre le style romantique, comme ici :

On ne veut plus de ce style qui est à tout le monde et qui n'est à personne, de cette langue sacramentelle, où les mots s'appellent les uns les autres, où œil appelle bleu, front appelle pur, doigt appelle effilé et long, âme appelle profonde, et ainsi de suite, langue qui est faite avant toute pensée, terre vague où paît en liberté tout le troupeau des imitateurs, gamelle où le dernier venu a aussi bonne part que le dernier. Quels talents ne nous a pas gâtés la littérature facile ? Je dirai bien volontiers les plus ingénieux, les plus féconds, les plus riches de ces temps-ci (J.L. Cabanès et al., 2005, p. 67).

Le style romantique, ramené à l'accumulation d'une foison ou "abus" d'adjectifs, est ainsi tourné en dérision, après avoir bercé les cœurs les plus tendres et les esprits les plus émus du siècle. Il lui est associé la perception de Quintilien qui compare « une phrase trop chargée d'adjectifs à une armée où chaque soldat aurait derrière lui, son valet de chambre » (J.L. Cabanès et al., 2005, p. 68). Dans sa première "lettre de Dupuis et Cottonet" (1836), Alfred de Musset enfonce le clou en stigmatisant ce style édulcoré et contre-productif que la critique réserve, subitement, à l'esthétique romantique. Il dit ceci de *La Nouvelle Héloïse* :

Vous vous souvenez, monsieur, des âcres baisers de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* ; ils ont produit de l'effet dans leur temps ; mais il nous semble que dans celui-ci ils n'en produiraient guère, car il faut une grande sobriété dans un ouvrage pour qu'un épithète se remarque. Il n'y a guère de romans maintenant où l'on n'ait rencontré autant d'épithètes au bout de trois pages, et plus violentes, qu'il n'y a dans tout Montesquieu. Pour en finir, nous

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 15.

croions que le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs, et non en autre chose...(J.L. Cabanès et al., 2005, p. 68)

C'est une confession bien malheureuse, venant de Musset : le père de "Les Nuits"<sup>2</sup>, de *La Confession d'un enfant du siècle* (Alfred de Musset, 1836): œuvres dans lesquelles l'empreinte et la sève romantiques dégoulinent, tant dans la forme que dans la diégèse. A la suite de ces écrivains-critiques, des auteurs de grande renommée de l'époque comme Maurras, ou Lasserre, enfourchent les sillons de penseurs influents tels Brunetière, Faguet, Lemaître, Banville...doctes du néo-classicisme, viscéralement opposés au romantisme dont ils soutiennent qu'il est le résultat ou la cause de la Révolution française<sup>3</sup>. Voici comment le romantisme vacille et laisse le champ à une flopée de floraison esthétique.

- Fin de siècle : éclipse et résurgence de chants/champs

À la fin du XIXème siècle, la littérature romanesque est toujours au sommet de sa gloire. Mais il est difficile de distinguer des écoles nettement marquées. La plupart des romanciers semblent conserver leur indépendance et refuser d'obéir à des systèmes. Huysmans publie *À rebours* dont la particularité est qu'il ne s'y passe presque rien : le discours de ce roman se concentre essentiellement sur le personnage principal, Jean des Esseintes, un antihéros maladif, esthète et excentrique. L'œuvre constitue une sorte de catalogue de ses goûts et de ses dégoûts. Considéré comme la « Bible de la décadence » (Madeleine Aubrière, 1990, p.536), ce livre « tombé ainsi qu'un aérolithe dans le champ de la foire littéraire »<sup>4</sup> illustre clairement une confiance que Verlaine fait à Jules Huret. « Décadent, au fond, ne voulait rien dire »<sup>5</sup> même s'il se manifeste comme un anti-positivisme radical, récuse toute foi au progrès et se réfugie dans des époques lointaines et idéalisées ; ou encore, oppose une fièvre d'originalité au conformisme. Le langage romanesque caractérise la nostalgie d'un Âge d'or ; tourne autour du catholicisme, que ce soit pour le contredire (J. Richepin, *Les Blasphèmes*, 1884) ou le sataniser (Huysmans, *Là-bas*), ou le paganiser Gourmont, « Le paganisme éternel » (1900) ou l'assener inquisitoirement (Bloy). Il s'imprègne aussi des formes du sacré avec Gourmont (réminiscence liturgique, imprégnation latine, symbolique religieuse) ou du lexique de l'hôpital ou de la morgue :

---

<sup>2</sup> "Les Nuits" d'Alfred Musset (1810-1857), est un livre écrit de 1835 à 1837, composé de quatre poèmes lyriques ("Nuit de mai", Le Printemps ; "Nuit de décembre", L'Hiver ; "Nuit d'août", L'Été ; "Nuit d'octobre", L'Automne), est une œuvre sentimentale et nostalgique qui présente l'amour et parle de la relation entre le poète, la nature et la muse... ; et qui est d'une rare tonalité romantique.

<sup>3</sup> <https://books.openedition.org/septentrion/44415?lang=en>, consulté le 02 décembre 2021.

<sup>4</sup> Propos de H-K Huysmans à propos de son propre livre. *Op.cit.*, p.536.

<sup>5</sup> Confiance de Verlaine à Jules Huret. *Op.cit.*, p.536.



Elle sévissait, se dérochant en de sournoises souffrances, se dissimulant sous les symptômes des migraines et des bronchites, des vapeurs et des gouttes ; de temps à autre, elle grimpait à la surface, s'attaquant de préférence aux gens mal soignés, mal nourris, éclatant en pièces d'or, mettant, par ironie, une parure de sequins d'almée sur le front des pauvres diables, leur gravant, pour comble de misère, sur l'épiderme, l'image de l'argent et du bien-être !  
*À rebours*, chap. VIII.

Cette poétique scripturaire donne à la décadence son originalité et son identité ; l'écriture est enrichie à l'épreuve de sa crise d'âme et du langage. Mais, désireux de s'affranchir des limites du seul langage, le Symbolisme détrônera vite la Décadence pour se sustenter des ressources des autres arts. Ainsi, la revue « Le Décadent » est remplacée par une nouvelle revue « Le Symbolisme » en 1886 qui devient la « Plume » en 1889. À la recherche d'un langage de l'art total, le courant symboliste se veut essentiellement poésie ; même s'il laisse subsister un flou des frontières entre genres. Pour preuve, *Thulé des Brumes* d'A. Retté (1891) se donne pour un « roman en poèmes », en une « histoire » sur les hallucinations d'une âme. Il y a également *Bruges-la-Morte* (1892) qui fait « aboutir le poème au roman, le roman au poème » (Mallarmé, lettre du 28 juin 1892).

Un lac profane, qui fut sacré, les pasteurs des hauts plateaux y ont miré leur génie, la flamme du somâ, comme l'aube primitive éployait ses gonfanons un lac où le fantôme d'un grave minuit se pérennise et préside aux danses du brouillard, dentelles et mousselines modulées harmonieusement vers la faille classique d'une ceinture de saules et de peupliers les saules, en panaches de quel tombeau, les peupliers, lyres douloureuses parmi le vent et cierges tristes un rire blafard aux chrysoprases du ciel c'est la lune. Des vagules se poursuivent. *Thulé des Brumes* d'A. Retté (1891).

Le goût de l'art total s'épanouit ainsi dans de nouvelles formes romanesques. J. Lorrain innove des formes de conte de fées dans ses *Princesses d'ivoire et d'ivresse* où une certaine esthétique de la femme est mise en valeur. Les princesses sont de belles jeunes femmes pourvues de qualités enchanteresses, et qui dévoilent leur chevelure de ténèbres « blondes » ou « rousses ». Ce recueil de contes au carrefour des formes, plonge le lecteur dans une atmosphère de volupté, de richesses et de sensualité. Puisant son inspiration à travers les âges et les époques, Jean Lorrain s'inscrit parfaitement dans la lignée des décadents ; ce qui amène à la déduction que Symbolisme et Décadence ne se contredisent pas en réalité ; mais définissent plutôt la fin de siècle comme une période de renouvellement de formes, une « renaissance » du roman. « *Huysmans dans sa revue des auteurs modernes (À rebours, chapitre XIV) rejoint dans ses prédilections le*

*Moréas du Manifeste du Symbolisme, l'amateur éclairé se rencontre avec le théoricien dans la saisie d'une époque qui se veut renouvellement des formes.* »<sup>6</sup> Le XIX<sup>e</sup> siècle est donc habité d'un désir de modernité qui désacralise la poétique ancienne, devenue, du coup, traditionnelle.

### 3- Le langage du roman : de la Belle Époque à l'après-guerre

Le roman issu de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne marque aucune rupture ni innovation majeure au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il demeure encore bien vivace et continue dans une large mesure ; car, les maîtres à penser en l'occurrence, Anatole France, Bourget, Barrès... pour ne citer que ceux-là, sont aussi des hommes qui ont commencé à écrire et à publier depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Mouvements importants de La Belle Époque, le symbolisme et le naturalisme subsistent aux côtés du roman à thèse pour offrir - au roman - une analyse à valeur exemplaire. Dans *Le Disciple* (1889), Paul Bourget incite au spiritualisme ; lorsque *Les Dieux ont soif* (1912) d'Anatole France dénonce le fanatisme religieux et l'intolérance, avant d'incarner un rationalisme convaincu à travers ses contes philosophiques (*La Rôtisserie de la reine Pedauque* en 1893). Préférant l'expression « roman à idées » à celui de roman à thèse, les romanciers entendent imprimer une connotation morale à leurs récits. *La Colline inspirée* (1913) de Maurice Barrès, par exemple, fait le culte des forces spirituelles :

Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie, des lieux enveloppés, baignés de mystère, élus de toute éternité pour être le siège de l'émotion religieuse. L'étroite prairie de Lourdes, entre un rocher et son gave rapide ; la plage mélancolique d'où les Saintes-Maries nous orientent vers la Sainte-Baume ; l'abrupt rocher de la Sainte-Victoire tout baigné d'horreur dantesque, quand on l'aborde par le vallon aux terres sanglantes ; l'héroïque Vézelay, en Bourgogne ; le Puy-de-Dôme ; les grottes des Eyzies, où l'on révère les premières traces de l'humanité ; la lande de Carnac, qui parmi les bruyères et les ajoncs dresse ses pierres inexplicables ; la forêt de Brocéliande, pleine de rumeur et de feux follets, où Merlin par les jours d'orage gémit encore dans sa fontaine.

Dans les mêmes techniques d'écriture, *Le Blé en herbe* (1923) de Sidonie-Gabrielle alias Colette énonce des marques de tendresse et d'amour entre adolescents ; Romain Rolland (1904-1912) se montre sensible face à l'appel du progrès dans ses dix volumes de *Jean Christophe*...

L'émergence du mouvement Dada apporte un changement au langage romanesque. Très subversif, il n'accorde plus aucun crédit à la fiction et remet en

---

<sup>6</sup>*Op.cit.*, p.541.

question la fonction de l'art dans la fiction comme le dira Tristan Tzara : « *a priori, c'est-à-dire les yeux fermés, Dada place avant l'action et au-dessus de tout : le Doute. Dada doute de tout...* » Autrement exprimé, en même temps qu'il confesse le scandale, le dadaïsme veut supprimer les cloisons entre les formes d'expression et créer un langage total, puisant partout ses forces. Le mouvement se développe mais refuse de se figer en doctrine. Le Surréalisme constitue sa phase constructive même s'il débouche sur une rupture entre le chef de file et ses compagnons - dont André Breton qui récuse le nihilisme, et l'anarchie dans l'art. En effet, le Surréalisme postule la nécessité de récupérer les pouvoirs de l'irrationnel jusqu'alors bridés par la culture bourgeoise. Ainsi, l'écriture cherche à échapper aux contraintes de la logique, elle laisse s'exprimer la voix intérieure inconsciente, dévie l'inconscient de la pensée. Il s'agit d'écrire ce qui vient à l'esprit, sans se préoccuper du sens comme l'exprime Breton lui-même :

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas vous retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu'à s'extérioriser (André Breton 1924, pp. 331-332)

L'esthétique surréaliste cherche à libérer les énergies esthétiques latentes. On écrit sans réfléchir pour briser les réflexes rationnels. Elle unit donc le réel et l'irréel pour la réalisation de l'homme moderne : un homme total. Essentiellement poétique, cette expression littéraire n'existe dans le genre romanesque que sous la houlette d'un seul auteur : Louis Aragon. Il a écrit entre autres *Anicet ou le panorama* (1921), mise en scène du groupe d'amis dadaïstes français André Breton, Philippe Soupault et lui-même ; *Les Aventures de Telemaque* (1922), parodie dadaïste du roman du même nom écrit par Fénelon à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ; *Le Paysan de Paris* (1926) - dédié au peintre surréaliste André Masson - est une suite de rêveries sur le théâtre parisien. Dans *Blanche ou l'oubli* (1967), Geoffroy Gaiffier, à travers le personnage fictif de Marie Noire cherche à comprendre les raisons de sa rupture avec sa femme Blanche survenue trente ans plus tôt. Le roman se présente comme une réminiscence de trente années, où s'enchevêtrent les plans temporels : passé, présent, mémoire, oubli, ainsi que le blanc et le noir, de même que les points de vue narratifs ou instances d'énonciation, l'autobiographie allégorique et l'histoire.

À la libération, le Surréalisme s'efface devant l'existentialisme dont la revue « Les temps modernes » est dirigée par Jean Paul Sartre. Avec *La Nausée*, Sartre évoque dans un récit à la première personne la difficulté d'un narrateur, Roquentin, à se détacher de la réalité matérielle. Celui-ci arrive à une ville (Bouville) et veut essayer d'écrire l'histoire d'un émigré. Mais, il échoue à écrire cette histoire car, confronté à l'ennui ; il est confronté à l'autodidacte. L'espace est symbolique : la bibliothèque. Il laisse transparaître la plus grande problématique que Sartre traite dans son roman. Le texte annonce la parodie (détour par la bibliothèque) : allégorie de la littérature romanesque qui constitue pour Sartre, une sorte d'archive morte (dépassée). À travers Roquentin, Sartre règle ses comptes avec les littératures qu'il a faites en parodiant le roman de manière générale. Son personnage a besoin de dénigrer les autres pour se donner une justification, une consistance (le plaisir d'être) ; ce qui renvoie à la philosophie de « l'être et le néant ».

Dans les rets de l'existentialisme, l'écriture romanesque aborde des sujets politiques et philosophiques avec Simone de Beauvoir dans *L'Invitée* (1943), *La Sang des autres* (1945), *Les Mandarins* (1954), *La Femme rompue* (1967). Avec Albert Camus, *L'Étranger* (1942) incite à renouer avec la réalité et à ne pas se cantonner dans l'idéalisme que l'existentialisme prétend critiquer.

Après les mouvements surréalistes et existentialistes qui ont marqué la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le *Nouveau Roman* provoque dans les années 1950 une rupture, sous l'impulsion de Michel Butor, *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) ; d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* (1953), *La Jalousie* (1957), et de Nathalie Sarraute. Avec le *Nouveau Roman*, l'écriture romanesque cherche une forme qui rende compte de la réalité par des moyens nouveaux. Elle se veut refus des habitudes romanesques considérées comme faciles et conservatrices, recherche et libération ; et, invitation du lecteur à l'éveil. En outre, le texte refuse d'être le porte-parole des idées ; car, l'œuvre est sa propre fin. Le roman évite les personnages typés et préfère des êtres mal définis, plongés dans l'incohérence de la conscience des choses. Aussi, s'écarte-t-il de l'intrigue traditionnelle et renonce-t-il au déroulement linéaire du temps. Dans le *Nouveau Roman*, plusieurs niveaux de conscience sont exprimés à la fois ; le récit comporte des failles ou des impasses ; le personnage est souvent errant ou égaré dans une enquête qui n'aboutit pas. Ricardou écrit à juste titre :

Le roman, pour les nouveaux romanciers, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même. Il n'est plus représentation ; il est auto-représentation. Non qu'il soit scindé en deux domaines dont l'un, privilégié, aurait l'autre pour

représentation. Il est, plutôt, tendanciellement, partout représentation de lui-même. C'est dire que loin d'être une stable image du quotidien, la fiction est en perpétuelle instance de dédoublement. C'est à partir de lui-même que le texte prolifère : il écrit en imitant ce qu'il lit. Quelque livre qui la contienne, toute « mise en abyme », certes, est déjà l'esquisse de ces internes miroitements. (Jean Ricardou, 2019, p.327)

À ces auteurs s'ajoutent Claude Ollier, *La Mise en scène* (1958), *Le Maintien de l'ordre* (1961), *L'Été indien* (1963), *L'Échec de Nolan* (1967), Jean Ricardou, *L'Observatoire de Cannes* (1961), *La Prise de Constantinople* (1965) et Claude Simon, *Le Sacre du printemps* (1954), *Le Vent* (1957) et *L'Herbe* publié en 1958. Ce roman, dernièrement cité, tourne autour des hésitations de Louise, un personnage déchiré entre le désir de quitter son mari pour son amant.

Issu du dadaïsme, du surréalisme et du futurisme puis influencé par l'art iconoclaste, le discours romanesque d'Avant-garde se caractérise par une expérimentation radicale et par de fortes tendances subversives. Par le truchement de perturbations et de désordres langagiers, cette littérature vise à détruire toute notion de cohérence par de fortes tendances subversives. Souvent illisible, fréquemment violente, le plan thématique, l'écriture avant-gardiste se caractérise aussi par ses tendances politiques dont l'orientation est résolument radicale. Par exemple, Ludovic Janvier dans un savant mélange de tradition et de modernité écrit *La Baigneuse* (1968) puis les *Confessions d'un bâtard du siècle* (2011).

Comme l'écriture avant-gardiste, l'écriture postmoderne se démarque par une certaine expérimentation au niveau du langage et par de fortes tendances auto-représentatives. Découlant du moderne qu'il prolonge et modifie, le roman postmoderne n'est ni illisible ni violent comme le roman d'Avant-garde. Il privilégie surtout une représentation textuelle selon laquelle l'écriture en elle-même a du sens. Texte pluriel, composite et hybride, le roman postmoderne contemple sa propre fiction dans le reflet; exhibe ostensiblement le travail d'écriture dont il est le résultat. Virginie Despentes, *Baise-moi* (1994), *Les chiennes savantes* (1996), *Les Jolies choses* (1998), Jacques Derrida, Philippe Sollers, *Une curieuse solitude* (1958), *Le Parc* (1961), *Le Secret* (1993)...

En définitive, le discours du roman semble vouloir s'inventer un nouveau label qui répond plus à l'idée de récits déambulatoires, obéissant à un ordre automatique, décousu, fantaisiste qui entend exprimer le ressenti, l'instantané et l'inédit; plutôt que de s'engager dans des voies d'expressions traditionnelles, inaptes à formuler les préoccupations et les quêtes des romanciers de notre contemporanéité.

## Conclusion

Telle la langue qui s'énonce en une variété de langages, l'art, ainsi que ses inclinations, expressions ou occurrences, empruntent, rarement, la voie de la linéarité temporelle et plastique. L'esthétique littéraire est un artéfact du temps ; elle lui emprunte les sinuosités de l'âme de la société reflétée dans sa double dimension spirituelle et matérielle : la culture. Le problème du langage littéraire remonte à l'origine de la création artistique, pour se moduler dans les empreintes insaisissables et peu ou prou contrôlées du temps et de la créativité humaine. Les expressions du corps, de l'esprit, de l'âme, de l'art ; la conception de la représentation, le reflet du réel comme l'écho donné à l'imaginaire romanesque, prennent leurs ancrages dans la croyance de projections idéologiques et la dimension individuelle que porte le projet artistique. D'un siècle à l'autre, des faits majeurs marquent la marche de l'histoire de l'humanité. Le XIXe, puis le XXe siècle, portent, tour à tour, l'étincelle de la rédemption de l'individu, et la flétrissure (déconvenue) de celui-ci causée par la déchéance du mythe humain.

Le Romantisme, le Réalisme, le Naturalisme ; puis le symbolisme, le dadaïsme, le Nouveau Roman ; le Surréalisme, expriment la somme de ces postulations muées en quêtes dynamiques et sacrées des individus de deux grandes époques de l'histoire. D'un mouvement au mouvement suivant, d'une approche idéologique à celle qui lui succède ou d'une création (invention) artistique à la suivante, l'écriture et le langage du roman – aussi débridés ou prodigieux soient-ils –, portent en commun, la somme des espérances et des projections du mythe humain fait de facticité, d'idéalité et de fugacité.

## Références bibliographiques

- Auerbach Erich, 1968, *Mimésis*, Gallimard.  
Aubrière (Madeleine) dir., *Précis de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris Presses Universitaires de France, 1990.  
Barthes Roland, 1953, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.  
Blier Bertrand, 1972, *Les Valseuses*, Laffont  
Breton André, 1924, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Œuvres complètes, Édition La Pléiade.  
Cabanès J. L. et al., 2005, *Critiques et théories littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin.  
Genette Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Éditions Le Seuil.  
Jean-Pierre Richard, 1954, *Littérature et sensation, Stendhal Flaubert*, Paris, Seuil.  
Ricardou Jean, 2019, « Pour une théorie du Nouveau Roman », dans *Intégrale 5*, Les Impressions nouvelles.  
Raymond Jean, 1986, *La Lectrice*, Paris, Actes Sud.  
Zola Emile, 1978, *Germinal*, Paris, Gallimard, Collection "Folio" n°1001.