

Introduction

Isabelle Krzywkowski et Barbara Meazzi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6673>

DOI : 10.4000/narratologie.6673

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Isabelle Krzywkowski et Barbara Meazzi, « Introduction », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 17 septembre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6673> ; DOI : 10.4000/narratologie.6673

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Introduction

Isabelle Krzywkowski et Barbara Meazzi

- 1 Le roman et, plus généralement, les proses narratives de fiction restent le parent pauvre des études sur les avant-gardes historiques, comme un écho du désintérêt, ou plutôt de la suspicion qui entoure la forme romanesque chez les tenants des premières avant-gardes. « On attendait un livre », écrit Breton à propos de *La Femme 100 têtes* (1929), le premier roman-collage de Max Ernst, tandis qu'en 1922, Maïakovski affirmait qu'il n'existait pas de « prose authentiquement futuriste » et que T. S. Eliot remarquait en 1923, à la lecture de *Ulysses* de Joyce, que le roman ne semblait plus convenir à une époque caractérisée par la perte de la forme ; quant au futurisme italien, qui couvre avec ses manifestes toutes les branches de la création artistique, il ne produit qu'un seul véritable texte théorique sur le roman, en 1939, très tardif et finalement peu utile au renouvellement de cette forme d'expression. Faut-il en conclure à l'inexistence, voire à l'impossibilité d'un roman avant-gardiste ? En parallèle pourtant, les futuristes, les expressionnistes, le « cubisme littéraire » et les dadaïstes avaient déjà produit bien des récits ; mais, manifestement gênés par les attendus du genre, ils s'étaient employés à les définir « anti-romans », « pré-roman », « tentatives de romans », ou encore « poèmes-romans », « poésie de roman », « *poema novelar* », « roman synthétique », « roman alogique », « surnouvelle », « romans collectifs », « romans vécus », « romans chirurgicaux », ou à intituler « roman », voire « roman des romans », des objets qui n'en avaient ni la longueur, ni même la forme. Les écrivains de l'époque n'hésitent donc pas à recourir au terme, même s'il est souvent utilisé de manière ludique, voire ironique, et que ce jeu sur les mots signale autant un malaise par rapport au genre romanesque *stricto sensu*, que le désir d'en interroger et, peut-être, d'en renouveler la nature.
- 2 Significativement, dans la remarquable synthèse sur *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle* procurée par l'équipe de Jean Weisgerber¹, le roman est le genre le plus brièvement traité, et l'étude de Michel Dupuis se consacre plutôt à la production des néo-avant-gardes. C'est tout récemment que quelques travaux d'ampleur, portant spécifiquement sur le roman, ont été publiés en langue française². Décliné nationalement, le manque est tout aussi frappant : le grand classique de Michel Raimond, *La Crise du roman* (1966), dont l'objet recouvre pour l'essentiel notre périodisation, ouvre la riche piste du « roman

poétique », mais ne dit pas un mot des expériences, ni des auteurs avant-gardistes en France. Concernant le groupe dadaïste, bien étudié lui aussi pour tout ce qui relève de la poésie, du théâtre, des manifestes, on ne trouve que très peu de travaux portant sur la narration, et presque exclusivement sur Georges Ribemont-Dessaignes³. C'est moins vrai pour le surréalisme, où les travaux fondateurs de Jacqueline Chénieux-Gendron ont largement contribué à rendre cette production visible, malgré les (ou finalement grâce aux) anathèmes de Breton⁴ ; dans l'ensemble cependant, force est de constater que les études sur les formes narratives, quand elles existent, portent sur des auteurs précis : Crevel, Soupault ou encore Aragon⁵ par exemple. De même en Espagne, où les études sur les œuvres narratives s'attachent majoritairement à Ramón Gómez de la Serna⁶, qui fait figure d'exception dans notre corpus pour la reconnaissance internationale qu'il connaît très tôt de son vivant, malgré une production romanesque complexe, et le distinguent d'une avant-garde narrative plus tardive, dans les années 1920-1930, et plus décriée, que les travaux de Grégory Coste⁷ sont en train de faire connaître en France. Au Portugal, comme dans la plupart des autres pays, c'est à la poésie qu'est consacré l'essentiel des études, autour de Pessoa et, de plus en plus, des auteurs de la revue *Orfeu* ; mais peu de travaux existent sur la part narrative de cette production, et aucune traduction n'est aujourd'hui disponible en français. En Italie de même, avant les travaux de Barbara Meazzi, on ne trouve que peu d'études sur les formes narratives⁸. Dans le domaine russe, l'Âge d'argent (1890-1930) a suscité une abondante littérature scientifique, mais l'intérêt des chercheurs s'est là aussi attardé le plus souvent sur la poésie et le théâtre : les plus étudiés, les prosateurs « ornementaux » actifs dans l'Union soviétique des années 1920 et 1930 et réunis avec l'aide des théoriciens formalistes Viktor Chklovski, Boris Eikhenbaum, Korneï Tchoukovski dans le groupe des *Serapionovy bratja*, tels Lev Luntz, Evguéni Zamiatine, Mikhaïl Slonimski, etc., avaient pourtant conscience d'être partie prenante d'un ensemble que réunissait une nécessité expérimentale ; les travaux fondateurs de Jean-Claude Lanne, qui se penche sur la « surnouvelle » khlebnikovienne⁹, ceux de Régis Gayraud autour d'Ilia Zdanevitch (Iliazd) et de sa prose où se prolongent les solutions poétiques du « toutisme » et de « l'outré-entendement », permettent d'appréhender une part de ce qu'a produit le « passage à la prose » des poètes futuristes, qui reste largement à étudier, tant en Russie que dans les pays où plusieurs ont émigré. Si l'Allemagne fait exception pour ce qui concerne l'expressionnisme, puisque l'on constate que toutes les études générales sur la question consacrent au moins un chapitre à la prose¹⁰ (en témoigne d'ailleurs l'existence de la collection « Frühe Texte der Moderne » fondée à la fin des années 1970 et sans véritable équivalent ailleurs), et souvent à son évolution vers la Nouvelle Objectivité (plusieurs auteurs, dont Alfred Döblin, étant communs), les travaux sont beaucoup plus rares pour le récit dada et relèvent plus souvent également d'études sur auteur, généralement liées à une édition d'œuvre. La situation est quelque peu différente en Grande-Bretagne¹¹, où la critique dispose, avec le terme de *modernism*, d'un cadre plus large et moins polémique (du moins lorsqu'il est clairement distingué de la « modernité ») ; on peut noter, d'ailleurs, que le point d'ancrage de la critique anglo-saxonne est plutôt l'évolution du récit (discontinuité, flux de conscience et relativité des points de vue, intertextualité) ; mais les orientations du « groupe de Bloomsbury », ou même de Joyce, comme de la plupart des autres représentants du récit moderniste, restent acquises à la notion d'œuvre que les mouvements avant-gardistes mettront au contraire en cause, et c'est plutôt du côté des américanistes, en particulier des spécialistes de Gertrude Stein¹² ou de William Carlos Williams que l'on trouvera quelques travaux sur l'expérimentation narrative.

- 3 On peut faire plusieurs hypothèses pour comprendre les raisons de l'« invisibilité » de ces productions. Il est vraisemblable que la vindicte de l'époque, celle d'André Breton, de Marinetti ou d'autres, à l'égard du genre romanesque, prise au pied de la lettre, en France et en Italie du moins, explique le désintérêt de la critique récente. Plus largement, l'importance contemporaine d'une veine romanesque comptant parmi les plus grands noms du genre (Kafka, Musil, Proust, Joyce, Woolf, etc.), déjà largement reconnus de leur vivant, et source d'un renouvellement en profondeur quant au traitement de la temporalité ou à l'expression de l'intériorité, contribue à occulter ou à faire paraître anecdotiques des œuvres issues de mouvements plus radicaux, où le collectif est censé l'emporter sur les personnalités et dont nombre de critiques actuels considèrent encore que les productions les plus significatives seraient des manifestes. Or, si la production narrative avant-gardiste croise en effet certains des procédés caractéristiques du récit moderniste, peut-on se contenter d'y voir sa radicalisation parodique et provocatrice ? Parce qu'elle pose la question de la possibilité et du sens même de l'œuvre, n'ouvre-t-elle pas plutôt d'autres pistes à la narration ?
- 4 La mise en cause de ces travaux comme, plus généralement, de la démarche des avant-gardes historiques, par les années 30, constitue certainement un autre facteur de déni : le « retour à l'ordre », qui est aussi retour au réalisme, disqualifie une recherche fondée sur le rejet d'une conception mimétique de la littérature. Le positionnement esthétique traduit cette fois des enjeux idéologiques : c'est là sans doute la part la mieux connue, grâce aux travaux portant sur la mise en œuvre du réalisme socialiste ou du néoclassicisme fasciste, mais il reste à examiner les fondements d'un procès qui construit de manière durable l'image, à relativiser, d'une avant-garde élitiste et hermétique.
- 5 Plus profondément, enfin, on peut se demander pour quelles raisons la question du rapport entre le roman moderniste et les avant-gardes historiques n'a jamais été traitée de manière exhaustive par la critique. Le caractère déconcertant d'œuvres que leurs auteurs renvoient pourtant souvent explicitement au genre romanesque ne dérange-t-il pas encore excessivement nos habitudes de lecture ? De fait, plusieurs procédés rejoignent des pratiques aujourd'hui réexplorées par les littératures numériques (en particulier l'hyper-récit), autour desquelles s'engage le même débat. Mais la réponse tient peut-être aussi aux orientations théoriques : les objets narratifs proposés par certains auteurs pendant les trente premières années du XX^e siècle, en prenant le contre-pied des principes mis en œuvre au cours du XIX^e par les réalismes, viennent également perturber les modèles qui ont servi de base à l'élaboration des théories du roman et du récit. Autour de la question du réalisme, d'abord : Georg Lukács, dont la *Théorie du roman* est exactement contemporaine des œuvres que nous étudions (1916), construira encore à partir du roman sa critique de l'expressionnisme et des avant-gardes en général dans la controverse qui l'oppose, en 1937-1938, aux écrivains antifascistes (Ernst Bloch, Bertolt Brecht, etc.) de la revue *Das Wort*¹³. Autour de la conception de la narratologie, ensuite, dont les modèles sont eux aussi contemporains du corpus étudié, mais le plus souvent envisagés en dehors de leur contexte de production. Autour de la théorie des genres, directement mise en cause par les avant-gardes qui prônent leur dépassement mais maintiennent des catégories, en particulier pour ce qui concerne les écritures narratives, qui semblent hésiter entre parodie et renouvellement théorique, précisément, peut-être, parce que le roman peut apparaître comme ce qui rend caduc toute principe générique. Autour des théories de la fiction, enfin, qui envisagent la création de fiction comme une anthropologie, comme « le dialogue séculaire entre la représentation idéalisée de

l'existence humaine et celle de la difficulté de se mesurer avec cet idéal¹⁴ » à partir de schémas narratifs supposant une adhésion du lecteur (« l'immersion fictionnelle » de J.-M. Schaeffer, la « tension narrative » de R. Baroni¹⁵) que les récits d'avant-garde s'attachent précisément à rendre impossible. L'étude des productions narratives proposées par les avant-gardes historiques permet donc un retour critique sur les modèles mis en œuvre par les théories de la littérature pour penser le récit de fiction : plutôt que les en exclure, ce volume fait le pari que la période s'est attachée à proposer une redéfinition du genre.

- 6 Car la production des avant-gardes historiques en fait de littérature narrative est loin d'être négligeable et les parallèles en termes de procédés à l'échelle internationale confirment l'existence d'un corpus d'étude pertinent. Il est vrai que le nombre relativement réduit de textes théoriques peut étonner de la part d'une époque qui s'est complu à la publication de manifestes « techniques », éventuellement antérieurs aux réalisations, et cela paraît confirmer un désintérêt ou un malaise. Ce constat appelle cependant plusieurs remarques. D'une part, les situations nationales ne sont pas analogues : on trouve dans l'Allemagne expressionniste, en URSS, aux États-Unis des analyses et des débats, qui seraient utilement complétés ailleurs par l'étude des préfaces. D'autre part, la méconnaissance des positionnements existants tient autant au déficit de travaux sur la question, qu'à des questions d'ordre lexical ou de délimitation des champs : à côté des écrits qui vilipendent le roman, il faut aller voir ceux qui privilégient d'autres termes (récit, *Epos*, prose) ou portent sur d'autres arts du récit, en particulier, bien sûr, le cinéma, et s'intéresser plus largement à la réflexion que mène l'époque sur la fiction, pour voir apparaître une théorisation des genres narratifs.
- 7 La terminologie volontiers paradoxale que soulignent les titres ou les sous-titres soulève aussi la question des références : Rejet du romanesque dans son ensemble ou, plus spécifiquement, de sa mise en œuvre dans le contexte des réalismes ? Refus de la fiction au profit du récit, qui s'accompagne à l'époque de la promotion du documentaire et d'un intérêt nouveau pour le fait divers ? Retour vers des modèles narratifs traditionnels et populaires (l'épopée, que Lukács présente au même moment comme l'ancêtre du roman moderne, le picaresque, le « raconter » [*skaz*] russe) que les auteurs réutilisent dans des fonctions nouvelles ? Revendication, centrale pour les avant-gardes, mais qu'il conviendrait d'interroger de manière systématique, d'une indifférenciation des genres, dont la classification est assimilée au rationalisme classique ? Car tous les modèles ne sont pas également mis en cause : la part importante de ce que la critique appelle le « roman (ou le récit) poétique¹⁶ », déjà à l'œuvre dans le roman naturaliste ou impressionniste ; les apports du symbolisme, d'où est issue la première génération des avant-gardes historiques (la place, entre autres, d'Alfred Jarry, dont *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, en 1898 – mais la première édition complète date de 1911 – constitue l'une des premières mises en cause radicale des codes classiques de la narration) ; l'influence des modèles romantiques, en particulier la référence récurrente à Edgar Poe et à E. T. A. Hoffmann, qui travaillent sur l'ambivalence du narrateur et attribuent une place nouvelle au lecteur par le biais de l'indécidabilité ou de la procédure d'enquête (de ce point de vue, le rôle du fantastique, souvent traité de manière burlesque, mais revivifié par l'intérêt pour l'éсотérisme et pour le « subconscient », paraît déterminant, et susceptible de faire mieux comprendre l'évolution ultérieure vers le « réalisme magique ») – autant de « contre-modèles » qui fournissent la preuve qu'un autre roman est possible.

- 8 La prise en compte du contexte et l'intérêt que portent les artistes de l'époque à l'interdisciplinarité, enrichie par l'existence de mouvements pluridisciplinaires, invite également à examiner le rôle qu'ont pu avoir les autres arts dans l'évolution du traitement narratif. L'influence des théories picturales du cubisme sur l'entreprise de déconstruction de la syntaxe et du point de vue, bien connue pour la poésie, se manifeste également dans le récit. L'impact du cinéma, outre le procédé du montage¹⁷, qu'il soit le point de départ de la mise en cause de la narration romanesque, ou qu'il s'en fasse au contraire l'écho, confirme que la question des modalités de construction du récit est bien au cœur des débats d'époque. De même, le croisement avec la photographie¹⁸ atteste que les arts de l'image sont convoqués pour trouver de nouvelles formules narratives. Faut-il voir dans ces interventions paradoxales la spécificité d'un « dialogue des arts » envisagé sur le mode de la synthèse, ou la volonté d'un brouillage des catégories ? Il reste que, dans le champ littéraire, cette confrontation aux arts de l'image induit systématiquement un repositionnement, voire une disparition des procédés narratifs.
- 9 La question des limites de la forme et de la pertinence des classements génériques se doit enfin d'être posée : Ramón Gómez de la Serna mettant à profit dans ses récits le procédé de ses *greguerías*, Hugo Ball ajoutant des extraits de ses poèmes phonétiques, Paul Van Ostaïen privilégiant le travail typographique, tout comme Mario Buzzi ou F. T. Marinetti qui explorent les potentialités narratives des « mots en liberté » ou Tikhon Tchouriline qui entend transporter dans la prose russe les techniques mises au point par le futurisme poétique, soulignent assez que la réflexion sur le récit passe par la confrontation avec les autres genres littéraires, qu'il s'agit peut-être de déconstruire. Sans aller jusqu'à ce mélange délibéré, la manière provocante dont Georges Ribemont-Dessaignes, Clément Pansaers, Melchior Vischer ou Oswald de Andrade se jouent de la cohérence temporelle, spatiale et psychologique atteste une réflexion approfondie sur les codes narratifs. Il s'agira alors d'envisager comment les outils mis en œuvre pour combattre le modèle réaliste, qu'ils aillent chercher du côté du surnaturel et de l'irrationnel, ou de la déconstruction et de l'hétérogène, permettent d'appliquer dans le récit un renversement esthétique.
- 10 Le paradoxe d'un récit sans narrativité, mais revendiquant parfois, voire affichant une fidélité – fût-elle ironique – au « roman », conduit donc à s'interroger sur la pratique avant-gardiste dans un contexte où tous les procédés de l'art narratif sont mis en cause (Isabelle Krzykowski, Tania Collani) : s'il est d'usage de considérer que le roman est « la bête noire » des avant-gardes, dans quelle mesure le rejet d'une certaine configuration narrative au profit de l'hétérogénéité, de la discontinuité et de la polyperspectivité, permet-il néanmoins le maintien d'un « genre narratif », le renouvellement de ses codes, voire une complète redéfinition du genre ? Ces perspectives soulignent des contradictions que ce volume ne pourra pas forcément lever, mais dont l'examen permettra de mieux comprendre la critique portée à l'égard d'une forme romanesque regardée comme traditionnelle, passiste et inadaptée, et les orientations nouvelles proposées pour l'acte narratif.
- 11 Le premier enjeu de ce recueil tient donc à la volonté de faire émerger un pan de la littérature européenne aujourd'hui méconnu, parce que mal identifié et largement sous-estimé par les spécialistes de l'histoire des genres narratifs : pourtant, outre le nombre et la variété des œuvres, le parcours des textes théoriques, tant futuristes, qu'expressionnistes ou surréalistes, confirme la présence d'un cheminement spéculatif autour de la question romanesque, qui s'élargit encore si l'on veut bien considérer que les

intentions et les prescriptions d'un certain nombre de manifestes plus généraux peuvent s'appliquer aux genres narratifs (Matteo D'Ambrosio). Qui plus est, l'écriture manifestaire, notamment du côté des futuristes, est généreusement contaminée par le recours à des narrations – autant de récits que l'on pourrait considérer comme des ébauches de nouvelles ou de romans, dont la fonction dans ce cadre mérite d'être examinée.

- 12 Le second objectif vise à questionner la nature de cette prose en liberté qui revendique explicitement le genre romanesque : comment considérer ces récits hybrides (Carmen Solanas Jiménez ; Elena Galtsova) où se mélangent le poétique et la poésie, le fantastique, l'incongru, le réalisme magique, le réalisme tout court, l'ironie et le jeu, l'héritage symboliste et le besoin impératif de superposer différentes formes expressives afin d'atteindre – peut-être – l'indifférenciation des genres ? Comment appréhender la genèse de ces textes dont il existe des versions manuscrites de toutes sortes, qui prouvent qu'il y eut une réelle hésitation et un véritable questionnement sur la forme ? (Barbara Meazzi, Hélène Thiérard). Quel lien faire entre nouvelle poétique, éthique et politique ? (Matteo D'Ambrosio, Grégory Coste)
- 13 Les articles qui suivent, en contribuant à mettre à jour les spécificités et les critères d'un « roman d'avant-garde », permettent d'en percevoir, au-delà de la variété, la cohérence et l'originalité. Nous faisons ainsi l'hypothèse que l'étude des formes narratives, en offrant un espace privilégié pour interroger les enjeux de cette mutation des formes et ses apparentes contradictions, ouvre effectivement un espace pour relire les avant-gardes historiques et enrichir une anthropologie du récit et de la fiction.

NOTES

1. Michel Dupuis, « Le roman », in *Les Avant-gardes littéraires du XX^e siècle*, Jean Weisgerber (éd.), publication du Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'université de Bruxelles / coll. « Comparative History of Literatures in European Languages », Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984-1986, vol. 1, p. 850-877.

2. *Réinventer le roman dans les années vingt*, Myriam Boucharenc et Emmanuel Rubio (éd.), Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2010.

3. Patrick Bergeron, « *Céleste Ugolin* (1926) de Georges Ribemont-Dessaignes et l'influence d'Alfred Jarry dans le roman », *Etudes littéraires*, vol. 36, n° 3, 2005, p. 15-41 ; Losseroy, Gilles, Georges Ribemont-Dessaignes romancier, thèse de doctorat, Université de Nancy II, 1995.

4. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

5. Dominique Carlat, « La Voix du romanesque poétique : "la force soudaine d'une reconstitution" », in *Patiences et silences* de Philippe Soupault, Jacqueline Chénieux-Gendron dir., Paris, L'Harmattan, 2000, p. 145-157 ; Jean-Michel Devésa, *René Crevel et le roman*, Editions Rodopi, 2004 ; Vassevière, Maryse, *Aragon romancier intertextuel, ou, Les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 2000.

6. *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Lough, Frank (ed.), Bern, Peter Lang, 2000 ; Ramón Gómez de la Serna y la novela. *Nuevas Perspectivas*, Navarro Dominguez, Eloy (éd.), colección Arias Montano, n° 94, Huelva, Universidad de Huelva, 2009 ; Le Vagueresse, Emmanuel,

- « Ramón ou la subversion du roman ? », *Ramón Gómez de la Serna*, Evelyne Martin-Hernández (dir.), Cahiers de Recherches du CRLMC, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, p. 179-189.
7. Grégory Coste, « Le récit d'avant-garde espagnol : les avatars d'une tentative de renouvellement sur les marges du roman », *Pandora*, n° 9, 2009, p. 235-252.
8. *Zig zag. Il romanzo futurista*, Masi, A. (a cura di), Milano, Il Saggiatore, 1995, rééd. 2009 ; Contarini, Silvia, « Il Futurismo e il romanzo », in *Narrativa*, n. 9, février 1996; Meazzi, Barbara, « Mario Carli et l'écriture romanesque futuriste », in *Avant-gardes : frontières, mouvements*, vol. II : *Marges, revitalisations*, Jean-Paul Aubert, Serge Milan et Jean-François Trubert (éd.), Sampzon, Delatour-France, 2012, p. 9-21 et « Bruno Corra e il romanzo futurista », in *Avanguardia*, XV, n. 48, 2011, p. 5-22 ; Salsano, Roberto, *Trittico futurista*: Buzzi, Marinetti, Settimelli, Roma, Bulzoni, 2006; Verdone, Mario, *Prosa e critica futurista*, Milano, Feltrinelli, 1973; Weber, Luigi, *Romanzi del movimento, romanzi in movimento. La narrativa del futurismo e dintorni*, Bologna, Transeuropea, 2010.
9. Voir entre autres Lanne, Jean-Claude, « Les Particularités de la prose poétique chez les futuristes russes », *Revue des études slaves*, 1995, vol. 67, n° 4, p. 605-626.
10. Inge Jens, *Die expressionistische Novelle : Studien zu ihrer Entwicklung*, Tübingen, Attempto, 1997 ; Krull, Wilhelm, *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984.
11. Malcom Bradbury et James McFarlane, *Modernism. 1890-1930*, New York, Penguin, 1976.
12. Janice L.Doane, *Silence and Narrative: The Early Novels of Gertrude Stein*, Westport, CT, Greenwood Press, 1986.
13. Jean-Pierre Morel, « La Notion de montage dans le débat sur l'expressionnisme allemand en 1938 », in *Expressionnisme(s) et avant-garde*, Isabelle Krzykowski et Cécile Millot dir., Paris, Editions L'improviste, Collection « Les aéronautes de l'esprit », 2007.
14. Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986 ; traduction : *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988 ; *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003.
15. Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007 ; Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
16. Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966 ; Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1978.
17. Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Denis Bablet éd., Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Théâtre Années 20 », 1991.
18. Paul Edwards, *Soleil noir, photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.