

Dématérialisation du roman

Isabelle Krzywkowski



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6692>

DOI : 10.4000/narratologie.6692

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Isabelle Krzywkowski, « Dématérialisation du roman », *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/6692> ; DOI : 10.4000/narratologie.6692

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

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

Dématisation du roman

Isabelle Krzywkowski

- 1 Le roman est un genre mal aimé des avant-gardes historiques, tant des écrivains des mouvements concernés, que des spécialistes de la période : on trouve proportionnellement peu d'études sur cette question, qui définissent le roman avant-gardiste essentiellement par des traits négatifs, comme si l'on cherchait, sans le trouver, un « roman expérimental » équivalant les recherches radicales et mieux connues des poètes ou des peintres.
- 2 Les deux premières décennies du XX^e siècle constituent pourtant une période où « le roman prospère », comme le constate par exemple André Thérive¹, suivi de Pierre Albert-Birot, qui note, assez cruellement, à propos de *Tournevire* de Céline Arnaud, que « cela est très bien porté depuis quelque temps² », ou encore d'André Breton, qui dénoncera encore en 1924 « l'abondance des romans³ » comme une des conséquences de l'attitude réaliste issue du positivisme. C'est aussi une période où on le théorise, en particulier en Allemagne et en URSS, où les articles et les ouvrages sur la question foisonnent : Viktor Chklovski proposera par exemple en 1929 une *Théorie de la prose* [*Teorija prozy*⁴] qui, par certains aspects, prend le contrepied de la célèbre *Théorie du roman* [*Theorie des Romans*] de Georg Lukács en 1916. Ainsi, même s'il est d'usage de mettre en avant la volonté de dépassement ou de déni des genres (parmi d'autres, Bruno Corra dit que les écrivains doivent, à l'exemple des peintres, viser « l'anéantissement de tous les vieux schémas littéraires⁵ »), la réflexion générique n'est pas absente des débats et de l'effort de théorisation qui traversent les avant-gardes historiques.
- 3 Si c'est le thème du troisième congrès de l'European Network for Avant-garde and Modernism Studies (EAM) qui m'a amenée à questionner l'évolution du roman sur le mode d'une « dématérialisation », cette piste s'est avérée féconde pour rendre compte, tant de la déconsidération du genre, que de l'évolution qu'il connaît. Je me propose donc de rappeler dans un premier temps les raisons pour lesquelles le roman est mis en cause dans les premières années du XX^e siècle, puis les éléments qui justifient que l'on puisse parler d'une « dématérialisation » du matériel romanesque, remarques qui me conduiront cependant à envisager les conditions d'une nouvelle « matérialité » du genre. Je ferai ainsi l'hypothèse selon laquelle, moins qu'un rejet ou un abandon, les avant-gardes

historiques ont tenté de proposer une nouvelle approche des formes narratives, qui conduit peut-être à une aporie, mais qu'il importe aujourd'hui de faire réapparaître et de questionner.

Les arguments « anti-roman »

- 4 Les attaques contre le genre romanesque au début du XX^e siècle sont largement – c'est-à-dire aussi internationalement – partagées, mais diversement ciblées.
- 5 Les raisons généralement avancées, outre le fait, donc, que, plus globalement, les avant-gardes se rencontrent dans la dénonciation de la classification générique, sont celles de l'usure du genre : on connaît l'ironie avec laquelle, selon André Breton, Paul Valéry traitait tout récit qui s'autoriserait encore des tournures circonstanciées comme « la marquise sortit à cinq heures⁶ » ; Viktor Chklovski rapporte de son côté que Remizov aurait de la même manière condamné tout *incipit* du type « "Ivan Ivanovitch se trouvait à table⁷." » et son narrateur commente ensuite : « les sujets littéraires s'épuisent, les procédés s'usent et s'effacent⁸ ». Parce que trop d'auteurs ont fait le choix de se limiter à ce « style d'information⁹ », le roman se trouve clairement disqualifié, considéré comme « genre inférieur » par André Breton qui fournit même à propos des « Secrets de l'art magique surréaliste » une recette « Pour écrire de faux romans¹⁰ » :

Qui que vous soyez, si le cœur vous en dit, vous ferez brûler quelques feuilles de laurier et, sans vouloir entretenir ce maigre feu, vous commencerez à écrire un roman. Le surréalisme vous le permettra ; vous n'aurez qu'à mettre l'aiguille de « Beau fixe » sur « Action » et le tour sera joué. Voici des personnages d'allures assez disparates : leurs noms dans votre écriture sont une question de majuscules et ils se comporteront avec la même aisance envers les verbes actifs que le pronom impersonnel *il* envers des mots comme : *pleut, y a, faut*, etc. Ils les commanderont, pour ainsi dire et, là où l'observation, la réflexion et les facultés de généralisation ne vous auront été d'aucun secours, soyez sûr qu'ils vous feront prêter mille intentions que vous n'avez pas eues. Ainsi pourvus d'un petit nombre de caractéristiques physiques et morales, ces êtres qui en vérité vous doivent si peu ne se départiront plus d'une certaine ligne de conduite dont vous n'avez pas à vous occuper. Il en résultera une intrigue plus ou moins savante en apparence, justifiant point par point ce dénouement émouvant ou rassurant dont vous n'avez cure. Votre faux roman simulera à merveille un roman véritable ; vous serez riche et l'on s'accordera à reconnaître que vous avez « quelque chose dans le ventre », puisque aussi bien c'est là que ce quelque chose se tient¹¹.

- 6 On reproche particulièrement au roman d'être en inadéquation avec les temps modernes : il serait trop lent, trop statique pour une époque dont la temporalité est perçue sur le mode de l'immédiateté, de l'instantané. Toutes les tendances des avant-gardes se rejoignent pour souligner la nécessité du dynamisme et de la concision : l'expressionniste Carl Einstein assigne au roman la fonction de « représenter le mouvement¹² », ce qui doit s'accompagner, souligne Carlo Mierendorff, d'une langue plus dynamique¹³ ; les futuristes italiens prônent de leur côté un « roman synthétique » [*romanzo sintetico*], fortement inspiré des principes d'accélération de la langue qu'ils ont théorisés et pratiqués en poésie, donc épuré de tout ce qui est jugé « inutile » ; ils sont rejoints par les futuristes russes, comme Alexeï Kroutchonykh qui pense que :

Le récit assommant délayé (3000 pages !) existait avant nous, il répugne à l'âme impétueuse de notre temps qui perçoit le monde de façon vivante et immédiate (intuitive), qui pénètre en quelque sorte dans les choses et dans les phénomènes – le transrationnel est en moi et à moi – et ne reste pas quelque part à côté, à

n'écouter rien d'autre que les descriptions et les narrations. Nos nouveaux procédés apprennent à connaître le monde de façon nouvelle¹⁴.

- 7 Mais c'est en fait surtout contre un certain type de roman, hérité du XIX^e siècle, que l'époque se dresse, qui fait, comme André Breton, avant tout le « procès de l'attitude réaliste¹⁵ ». C'est donc à la fois contre une certaine « matière » romanesque – comme on parle de « matière de Bretagne » pour signaler un réservoir de thèmes, de sujets, de situations et de personnages récurrents – que portent les attaques, et contre une certaine conception : celle, stendhalienne, plus subjective, du roman comme « miroir » de la réalité, celle, balzacienne, plus objective, du roman comme « concurrence à l'état civil », celle, naturaliste, du roman comme « tranche de vie », mais plus encore les versions édulcorées et stéréotypées de ces « études de mœurs », *topoi* que liste Carl Einstein en 1912 (romans psychologique, anecdotique, lyrique, descriptif, sentimental¹⁶), encore moqués par les futuristes italiens dans le manifeste « *Il romanzo sintetico* » du 25 décembre 1939.
- 8 Le traitement des personnages est également mis en cause : non seulement les stéréotypes (celui de la femme adultère par exemple) sont battus en brèche (on notera cependant que cela n'interdit pas l'élaboration de types nouveaux, comme l'idiot ou le fantasque¹⁷), mais on dénonce plus largement la construction psychologique (refus que les deux types évoqués ci-dessus permettent de contourner par l'incohérence dont ils font preuve). Döblin, pointant l'illusion que constitue ce mode d'élaboration, appelle ainsi à « se libérer de l'homme¹⁸ ». Ce positionnement pourrait constituer une ligne de partage entre les romans expérimentaux d'« avant-garde » et les romans « modernistes », en particulier l'école anglo-saxonne du « flux de conscience » [*stream of consciousness*] qui travaille au contraire à élaborer une approche renouvelée de la psychologie, conçue non plus comme « étude » mais comme « extériorisation » de la pensée dont l'écriture tente de cerner au plus près les rythmes et les hésitations.
- 9 À côté de cette « matière », certains procédés font l'objet d'un dénigrement systématique. Les descriptions, en particulier, doivent être éliminées car, trop conventionnelles, elles ne sont que perte de temps et remplissage : « Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'image de catalogue¹⁹ » s'écrie André Breton, qui optera pour l'alternative des photographies dans *Nadja* (1928) ; Kasimir Edschmied souhaite que « cesse le descriptif, le profond²⁰ » ; pour Carl Einstein, « il s'agit, dans le roman, de représenter le mouvement – tâche absolument éloignée de l'élément descriptif²¹ » ; et les futuristes italiens opposent de même le « roman synthétique » au goût que la narration réaliste porte aux détails :
- Il s'agit du premier roman synthétique, c'est-à-dire du premier roman sans chapitres de mise en place, sans morceaux de remplissage, sans détails oiseux, sans lieux communs, avec ce qu'ils comportent de délayages et de facilités, etc., etc²²...
- 10 On trouve cette même dénonciation des lieux communs inutiles chez tous les écrivains qui se sont à l'époque penchés sur les formes narratives.
- 11 Un autre angle d'attaque consiste à se jouer de la figure du narrateur omniscient, caractéristique des réalismes. Döblin construit une partie de son argumentation autour de la nécessité de « rompre avec l'hégémonie de l'auteur²³ », prônant une « dépersonation » [*Depersonation*] qui n'est pas sans rappeler l'une des exigences fondatrices du futurisme italien : « Détruire le "je" en littérature²⁴ ». Mais cela se traduit souvent au contraire par une surreprésentation des interventions auctoriales : le récit dadaïste en particulier (Ball, Vischer, etc.) se délecte de ces intrusions ludiques et

parodiques, qui viennent casser l'illusion référentielle. Ce caractère métatextuel, à rapprocher de la dimension autoréférentielle identifiée par la critique récente comme caractéristique du roman moderniste, et l'une des traductions de l'autonomie revendiquée par les avant-gardes, se manifeste aussi par le grand nombre de « romans du romancier » : *La vita intensa. Romanzo dei romanzi* de Massimo Bontempelli (1920), *El novelista* de Ramón Gómez de la Serna (1925), *Superrealismo* d'Azórin (1929), et jusqu'à la *Somme romanesque* de Léon Bopp, qui semble, en 1933, vouloir réduire l'expérimentation avant-gardiste au roman de mœurs – on ne compte plus les œuvres qui s'arrêtent à lister les débuts d'un roman ou ses préparatifs.

Une « dématérialisation » du matériel romanesque

- 12 Le roman, ainsi touché dans la plupart de ses caractéristiques, se dématérialise au sens où, à la fois, il est attaqué dans ses contraintes génériques, et progressivement vidé de tout ce qui n'est pas perçu comme lui étant essentiel : la liste des suppressions proposées par Bruno Corra pour *Sam Dunn è morto* et rappelée ci-dessus est tout à fait significative de cette cure d'amaigrissement.
- 13 À l'encontre d'une conception qui, non seulement, fait de la temporalité la donnée essentielle de l'acte narratif, mais, Ricœur le réaffirmera, voit dans la séquentialité et la présence d'une fin les deux éléments caractéristiques du récit, le roman d'avant-garde se propose de traduire la perception accélérée et simultanée, de ce fait partielle, fragmentaire et multiple, des événements que produit le monde moderne. La temporalité linéaire est remplacée par ce que l'expressionniste Carl Einstein présente comme une « théorie du temps relatif²⁵ » : chez Vischer, une seconde et des millénaires sont équivalents, dans *Grabinoûlor* de Pierre Albert-Birot, un instant peut être effacé, et le héros fait, sans machine, des aller-retour dans le temps et dans l'espace. La discontinuité devient la règle : pour rompre avec l'effet de réel, les ellipses ne sont plus explicitées ni justifiées, le récit devient une succession accélérée de faits sans liens ou dont le rapport entre eux est très ténu, voire franchement alogique. Ce caractère décousu est souvent renforcé par des déplacements frénétiques et tout aussi peu motivés : c'est ce à quoi s'emploient par exemple Georges Ribemont-Dessaignes dans *L'Autruche aux yeux clos* (1924) ou Bruno Corra dans *Sam Dunn è morto* (1915 / 1917). Melchior Vischer offre avec *Sekunde durch Hirn* un parfait exemple de ces expériences : le titre renvoie à une temporalité *a priori* trop brève pour faire l'objet d'un roman, catégorie qui se signale pourtant dès la couverture (où figure le terme « Roman » entre parenthèses) ; le sous-titre, *Ein ungläublich schnell rotierender Roman* [*Roman à vitesse rotatoire peu rassurante*], attire l'attention sur l'effet d'accélération que souligne aussi d'emblée l'*incipit*, tout à la fois, en une formule digne d'Alfred Jarry (sans doute l'une des références les plus importantes de l'époque), « Pro und Epilog » :
- Un roman à vitesse rotatoire peu rassurante, tel est le sous-titre. Quoique ne soulignant rien de particulier, c'est sous cet aspect qu'il pourrait apparaître de jour ou à partir de certains points de vue.
- 14 Bon, donc : un roman. Pourtant, lu à la lumière des rayons narcotiques d'un soleil de minuit, il paraîtrait d'abord temporel, puis intemporel et pour finir intempestif, racé, d'acier : une épopée²⁶.
- 15 Une autre technique consiste à dissocier l'unité du chapitre de la temporalité de l'action (solution adoptée par Carl Einstein dans *Bebuquin*, par exemple, où une scène peut faire

l'objet de plusieurs chapitres, pourtant chacun très bref). Ce caractère discontinu, d'abord dirigé contre les procédés illusionnistes, est en même temps motivé par la volonté de traduire la simultanéité (donc l'abandon de la fable unique au profit d'un récit polyperspectiviste, et souvent polyphonique), structure inspirée du montage cinématographique et qui repose sur le tressage d'événements synchrones (technique qui, mise en œuvre dans une perspective réaliste par John Dos Passos dès *Manhattan Transfer* en 1925, se banalisera dans le roman des années 1930).

- 16 C'est dès lors l'espace qui devient la donnée structurante, ce qui va dans le sens de l'hypothèse de la « forme spatiale » que Joseph Frank considère comme la caractéristique majeure du début du XX^e siècle²⁷ (en somme, alors que la peinture, en introduisant le mouvement, se confronte au récit, l'écriture, en se spatialisant, tend au contraire à évacuer la temporalité). Mais si l'espace devient foisonnant, il est lui aussi touché par l'alogisme. D'une part, les textes privilégient des lieux absurdes (un conduit de cheminée dans *Le Locomotive con le calze* [*Les Locomotives avec les chaussettes*] (1919) d'Arnaldo Ginna, par exemple) ou oniriques (l'envers du miroir dans *La scacchiera davanti allo specchio* [*L'Echiquier devant le miroir*] (1922) de Massimo Bontempelli), ou encore tout à fait quotidien et banal (une rue, un hôtel), mais touché par le merveilleux (c'est le fondement du réalisme magique). D'autre part, l'espace se démultiplie en une succession de lieux à peine caractérisés, parfois simplement nommés, qui s'accumulent sans cohérence : chez Vischer, par exemple, le héros passe, parfois dans une même page, de la Laponie en Afrique, du Japon au Cap Horn, et même sur la lune ; Khlenikhov projette quant à lui une œuvre

transversale au temps, où les droits de la logique du temps et de l'espace fussent enfreints autant de fois qu'un ivrogne touche son verre en une heure. Chaque chapitre doit être différent des autres. En outre, je veux, avec la générosité d'un mendiant, jeter sur ma palette toutes mes couleurs et mes découvertes, dont chacune ne domine qu'un seul chapitre²⁸...

- 17 L'espace, qui servait traditionnellement de cadre réaliste et faisait l'objet des pauses narratives, devient donc au contraire un facteur d'accélération et d'organisation de l'action, permettant ainsi tout à la fois de supprimer le cadre temporel, la structuration logique (on trouve très peu de marqueurs temporel ou causal) et la vraisemblance que mettait en place la description.
- 18 Le matériel romanesque est lui aussi vidé de sens, tout particulièrement, je l'ai dit, le personnage : les récits font se succéder des figures décontextualisées (pas de passé, pas de patrie), qui ne font l'objet ni d'analyse psychologique, ni même de portrait ; à l'inverse, Gómez de la Serna dresse des catalogues de personnages invraisemblables et poétiques, saisis dans leurs maladies étranges (*El Doctor Inverosimil*, 1914) ou dans leur rôle de cinéma (*Cinelandia*, 1923). Même lorsque le texte paraît centré sur un personnage principal, voire héroïque, celui-ci a si peu d'épaisseur ou de cohérence que ses avis ou ses sensations peuvent se contredire dans l'instant (le héros de Vischer susceptible, dans la même page, d'avoir et de ne pas avoir froid), qu'il peut changer de nom à plusieurs reprises (ce qui arrive par exemple chez Ribemont-Dessaignes ou Vischer), ou se caractériser par son inertie : c'est la « flemme » proverbiale (« *Ai, que preguiçal* ») du Macounaïma de Mario de Andrade (1928), ou la vacuité que ressent Bebuquin :

Triste – soupira-t-il – quel mauvais sujet de roman je suis, puisque je ne ferai jamais rien [...] ; j'aimerais bien dire quelque chose de spirituel sur l'action, si seulement je savais ce que c'est. Ce qui est sûr, c'est que je n'ai encore jamais agi, ni fait aucune expérience réelle²⁹.

- 19 Les réactions semblent devenues aléatoires ou arbitraires : l'acte gratuit que prônait le jeune Gide (auteur auquel Carl Einstein dédie *Bebuquin*) trouve des adeptes dans *Voyage d'Horace Pirouelle au Groënland* de Philippe Soupault [1917] ou dans *L'Autruche aux yeux clos* de Ribemont-Dessaignes (1924) ; mais il n'a plus d'épaisseur philosophique, tant les personnages semblent ballotés par la vie, sans volonté, ou revendiquant au contraire leurs caprices (j'ai évoqué plus haut le succès du « fantasque »). Leur inconsistance se traduit par des dialogues absurdes, par l'adoption de points de vue instables ou incongrus (Bebuquin par exemple « regard[an]t de sa jambe gauche un coin du bar³⁰ »), par le brouillage des frontières entre intériorité et extériorité, sujet et objet.
- 20 En parallèle, histoire et même sujet disparaissent : le roman « n'a rien à voir avec l'intrigue³¹ », affirme par exemple Döblin, tandis que, selon Chklovski, « Remizov veut créer un livre sans sujet³² », et que lui-même se demande « par quoi remplacer la fable dans la prose³³ ». Et pour Gertrude Stein, si le récit [*narrative*] a un début et une fin, ce qui le distingue de l'événement [*event*], ce début et cette fin ne tiennent qu'à l'envie ou à la lassitude de raconter quelque chose³⁴. On peut pourtant sur ce point distinguer des lignes de fracture, ou plutôt un éventail de solutions, qui préservent la fable à des degrés divers. Certains, en particulier les futuristes italiens, tout en prônant un travail de synthèse, maintiennent la possibilité d'une histoire, qu'ils présentent cependant sur un mode délibérément elliptique. Dans les récits dadaïstes, l'histoire se trouve réduite à une énumération frénétique d'actions (Vischer, Ribemont-Dessaignes), voire disparaît (Ball). Certains, comme l'ego-futuriste Ignatiev, considèrent qu'il faut « expulser le thème hors de la prose³⁵ », quand d'autres, comme Ramón Gómez de la Serna, proposent au contraire une focalisation sur le thème, décliné à l'envi au détriment de l'action.
- 21 L'effet d'hétérogénéité qui ressort de ces choix est sans doute le trait le plus manifeste de la rupture radicale que revendique l'époque avec la pratique dix-neuviémiste de la narration. Il est accentué par la fragmentation : multiplication de chapitres (le chapitre pouvant être considéré comme l'un des marqueurs formels du roman, son maintien est un signe délibéré) d'une extrême brièveté (souvent inférieurs à trois pages) ; prédilection pour l'accumulation, la liste, le répertoire, le catalogue, procédés radicalement contraires à tout principe narratif (*La Vida intensa. Romanzo dei Romanzi* de Bontempelli en 1920 est une série de romans dans le roman ; les récits de Gómez de la Serna dans la décennie 1914-1923, marqués par son travail parallèle sur les *gregerias*, déclinent des notations, des cas ou des situations). Ainsi, pour Chklovski :
- Notre travail, c'est la création de choses nouvelles. Actuellement, Remizov veut créer un livre sans sujet, sans prendre un destin d'homme comme le fondement d'une composition. Tantôt il écrit un livre composé de morceaux, fait de fragments de livres : c'est *Syllabaire de la Russie* ; tantôt il en compose un qui prend forme à partir des lettres de Rozanov³⁶.
- 22 Organisation du temps et de l'espace perturbée, intrigue disloquée, mise en cause de la notion de personnage... : que reste-t-il du matériau romanesque ? De fait, le récit perd sa substance : à l'opposé du « roman-monde³⁷ » qui constitue l'autre tendance du début du XX^e siècle, la prédilection de l'expressionnisme pour la nouvelle, elle-même radicalement transformée, et l'extrême brièveté de la plupart des textes (le plus souvent inférieurs à 100, voire à 50 pages), traduisent ce phénomène de « dématérialisation », que souligne aussi volontiers la posture, rappelée plus haut, qui consiste à présenter des romans en train de s'écrire ou des séries de projets romanesques.

- 23 Pour autant, cet amenuisement, s'il confirme la déconstruction du genre, peut aussi être envisagé comme la recherche de nouvelles formes narratives : on retrouve là le fondement du « roman synthétique » futuriste, ou encore de ce roman « concentré³⁸ » [*konzentrierter Epik*] qu'expérimentent les expressionnistes d'après Kurt Pinthus. Le principe selon lequel doit disparaître « tout ce qui n'est pas essentiel³⁹ » ne doit-il pas aussi être considéré comme porteur d'une nouvelle théorie du roman ?

Nouvelle « matérialité » du roman

- 24 Il faut donc penser cette mise en cause, non seulement dans le cadre de l'attaque contre un certain type de roman, mais plus largement comme la recherche de ce qui constituerait la véritable « nature » des genres narratifs. La critique du roman réaliste rejoint plus généralement la dénonciation des conceptions qui réduisent l'art à la *mimesis* et lui dénie son autonomie (d'où la prééminence des définitions négatives : il ne doit pas être une histoire, et l'intrigue, comme l'anecdote sont, soit proscrites, soit invraisemblables, absurdes ; il n'est pas une étude de caractère, et le roman d'analyse fait l'unanimité contre lui ; il n'est pas représentation, ce qui explique le rejet de la description). Mais cette critique s'explique aussi par le choix de réfléchir sur les constituants élémentaires (le « matériau brut ») du récit : on reconnaît là les termes du débat qui traverse, au même moment, l'ensemble des arts de l'image ou la poésie. Quel serait alors ce que l'on pourrait qualifier, dans le vocabulaire de l'époque, de « roman pur » ou « absolu » ? S'il n'y a pas unité sur la question (et ce flottement atteste la difficulté de cette entreprise de redéfinition), et que les recherches, de la série de notations non-narratives à la démultiplication des actions, ne sauraient être complètement unifiées, sinon par l'existence d'une volonté d'expérimentation, la confrontation des diverses propositions théoriques permet du moins de mettre à jour plusieurs caractéristiques.
- 25 Un premier constituant repose sur la dimension factuelle : « Le romancier donne forme à un événement⁴⁰ » affirme Carl Einstein, ce qu'il oppose à la définition courante du roman comme description [*Schilderung*] ; et Gertrude Stein distingue entre « le champ du récit [qui] est ce qui arrive tous les jours », et « le champ de l'histoire [qui] est ce qui arrive de temps en temps⁴¹ ». Si ce caractère « événementiel » se traduit presque toujours, on l'a vu, par un rythme échevelé et par la brièveté et la multiplication des actions, des divergences se font jour autour cette approche : d'un côté, un travail de « dénarrativisation », qui culmine dans les catalogues de Gómez de la Serna ; de l'autre un récit « fantasque », accumulant les « événements » incongrus (se rapprochant ainsi de l'esthétique de la surprise prônée, dans les mêmes années, pour renouveler le théâtre) : « Faire de l'absurde un fait⁴² ! » exige Carl Einstein, soulignant ainsi combien le goût du grotesque, l'affirmation de l'alogisme et l'incongruité sont devenus les principes du nouveau récit.
- 26 Cet aspect invite à dire un mot du rapport au réel. Car la dénonciation du réalisme ne signifie pas le refus du réel (position du symbolisme, que les avant-gardes désavouent), mais la proposition d'en donner une autre perception. Elle peut reposer sur la recherche d'une « magie » à l'œuvre dans le réel qui, de Ramón Gómez de la Serna au « réalisme magique », en passant bien sûr par le « merveilleux surréaliste⁴³ », sera peut-être la voie la plus durable. Mais elle travaille aussi, suivant le chemin ouvert par le cubisme, à combiner les plans de la perception, à varier les points de vue, créant des effets de

distorsion qui peuvent relever d'un subjectivisme radical ou d'une objectivité totalisante (ce qui cette fois rapproche le roman avant-gardiste du « roman-monde »). La « matérialité » du récit expérimental se traduit alors par un « retour du réel », non en termes de « réalisme », mais comme matériau, dans l'esprit du collage cubiste, dont l'effet paradoxal d'étrangeté, d'incongruité, est d'ailleurs le même, et produit le même effet de déréalisation, d'exhibition de la fiction.

- 27 L'autre trait distinctif est l'accent mis sur la « composition », désormais donnée pour le trait générique du récit : c'est le terme que propose Bruno Corra, pour dénommer le nouveau type d'œuvre créée par son frère Arnaldo Ginna⁴⁴, tandis que Chklovski, refaisant une histoire du roman, considère que désormais « il ne reste qu'une solution : passer aux “moments isolés”, rompre les liaisons qui sont devenues des tissus cicatriciels » en privilégiant les « assemblages des différents fragments⁴⁵ ». La métaphore architecturale, au demeurant commune avec le modernisme, est récurrente : Khlebnikov définit sa « surnouvelle » (ou « transnouvelle ») comme une « architecture » de récits, « d'extraits indépendants⁴⁶ » ; et Döblin considère que le romancier n'est pas celui qui raconte, mais celui qui « construit⁴⁷ ». Il a d'ailleurs déjà défini ce qu'il nomme « *Kinostil*⁴⁸ » comme une structure assez proche du montage cinématographique, ce que confirme son texte de 1917 où, tout en affirmant que « dix nouvelles ne font pas un roman⁴⁹ », il défend le roman comme ensemble de fragments autonomes, qu'il oppose à la structure linéaire de l'intrigue [*Handlung*]. C'est donc une technique, un procédé, celui du montage ou de la « composition », qui est privilégié.
- 28 On notera que cette construction de fragments a probablement au moins trois sources : d'une part, le modèle du cubisme analytique que Carl Einstein mentionne explicitement⁵⁰, que l'on est tenté de lire dans les inter-chapitres et la prose « en créneaux » du *Voleur de Talan* de Reverdy⁵¹, et qui inspire peut-être le « jeu de surfaces verbales⁵² » de Velemir Khlebnikov ; d'autre part, le *music hall* ou le cirque, où le spectacle est constitué d'un ensemble de numéros indépendants (on sait qu'un manifeste de Marinetti, en 1913, s'intitule « *Le Music-hall* ») ; enfin le modèle cinématographique, évidemment essentiel pour penser le renouvellement du roman, non pas tant parce que le cinéma apparaîtrait comme sa forme moderne (la référence du cinéma des années 1910-1920 n'est pas le récit, mais le théâtre, ce que critiquent d'ailleurs toutes les avant-gardes), mais plutôt à partir de la technique du montage, largement utilisée par le cinéma abstrait comme par le cinéma dada et surréaliste, et théorisée en particulier par les cinéastes russes⁵³.
- 29 C'est la rencontre entre ces deux composantes « élémentaires », le montage et « l'événement », qui constitue les bases de la nouvelle théorie du récit proposée par les avant-gardes. Elle a pour conséquence le caractère très hétérogène de ces œuvres :
- [Ces compositions] ne sont ni des nouvelles, ni des contes de fées, ni des récits fantastiques, ni de petits poèmes : elles n'appartiennent à aucune de ces formes, tout en participant des caractères de chacune d'elles⁵⁴.
- 30 Hétérogénéité revendiquée, donc, qui peut aussi reposer sur la diversité des matériaux utilisés : le roman dadaïste, en particulier, privilégie le collage matérielle, en réunissant, apparemment arbitrairement, récit, journal, poésie, images, jeux typographiques (ce que fera Hugo Ball dans *Tenderenda der Phantast* en 1920 ou Paul Van Ostaijen dans *De bankroet jazz* [1920 / 1921], et encore Oswald de Andrade dans *Serafim Ponte Grande* en 1929) ; mais certaines œuvres futuristes classées parmi les « mots en liberté », constituent en fait des récits éclatés en séquences : ainsi de *Zang Tumb Tumb* de Marinetti (1914) ou de *L'elisse e la spirale* de Buzzi (1915). La perspective avant-gardiste rejoint ainsi un constat plus

largement partagé par le courant moderne que le roman est une forme ouverte, susceptible de tout recevoir : les futuristes italiens défendent la « synthèse », Döblin parle de stratification⁵⁵, ce à quoi se livre effectivement un Ramón Gómez de la Serna, dans les récits-catalogues auxquels il s'essaie dans ces mêmes années (*El doctor inverosimil, El circo*, etc.).

- 31 Ce rapport au matériau se traduit aussi par un travail sur la matière de la langue. La plupart des auteurs rejette le « style » puisque le roman, comme les autres genres littéraires, exige une langue plus rapide. Application est donc faite au roman des principes d'économie et de concision qui avaient fondé la réforme poétique : agrammaticalité, dislocation de la phrase, goût pour la paronomase évoquent « l'art des mots » [*Wortkunst*] prôné par les Allemands, ou encore les positions que le futurisme italien appliquait à la poésie. Döblin en appelle à un « style de pierre⁵⁶ », précis, sans affect, économe de ses mots, et chez beaucoup d'auteurs, l'accélération se traduit souvent par un style télégraphique. Bref, la pratique de la langue se rapproche de la recherche poétique, jusqu'à la création verbale (le thème de la langue nouvelle – « *Mtasipoj* » – est par exemple au cœur de *L'Atruche aux yeux clos* de Ribemont-Dessaignes), jusqu'à intégrer, aussi, des fragments poétiques dans le récit (des mots en liberté dans *L'Elisse et la spirale* de Buzzi, des poèmes phonétiques dans *Tenderenda der Fantast*, un chapitre de poésie dans *Le Premier Livre de Grabinoulor* de Pierre Albert-Birot, etc.).
- 32 L'économie de la langue passe aussi par le recours à l'image : de l'efficacité de l'analogie, très tôt défendue par Marinetti, à la fulgurance du « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » prôné par Reverdy et les surréalistes, l'emploi des procédés poétiques dans l'écriture narrative contribue au brouillage des frontières génériques, tout en faisant du lyrisme l'un des outils pour renouveler la fiction. Alfred Döblin distingue ainsi deux voies : le renouveau du réalisme, dont l'objet est la réalité « désanimée⁵⁷ », qu'il considère comme la prose romanesque au sens strict ; et une prose lyrique, à propos de laquelle il se demande s'il s'agit bien encore de roman. De fait, en privilégiant l'image ou le lyrisme sur la narration, ne touche-t-on pas aux limites, non seulement du roman, mais du récit ?
- 33 Si l'on part des critères proposés *a posteriori* par Gérard Genette, qui définit le récit comme « représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage⁵⁸ » et distingue, on s'en souvient, trois « notions » constitutives, le récit (l'énoncé), l'histoire (le contenu) et la narration (l'acte narratif), on ne peut que constater l'écart. La première est contaminée par des modes d'énonciation non-narratifs (en particulier poétiques, puisqu'attachés à l'image et à la matérialité du signifiant). La seconde est explicitement rejetée, bien que les propositions, divergentes – ébauches interrompues, séries de notations, démultiplication d'actions invraisemblables – débouchent en général sur un ensemble de micro-récits ou sur une histoire « fantasque ». Mais c'est la troisième, la narration, qui est la plus manifestement perturbée, et, sans doute, perturbante : début et fin arbitraires, relation artificielle ou ténue entre les épisodes, discontinuité, voire invraisemblance temporelle et spatiale, fragmentation qui rend souvent possible une lecture aléatoire contrevenant en permanence à la définition du récit, depuis la conception aristotélicienne de la fable comme « ce qui a un commencement, un milieu et une fin⁵⁹ », jusqu'aux critères élaborés par la narratologie moderne. Est-ce pourtant suffisant pour considérer que la démarche était vaine, ou vouée à l'échec, car le « roman » d'avant-garde ne relèverait plus du récit ?

- 34 Là ne semble pas être le propos des acteurs de l'époque, mais ce propos, il est vrai, n'est pas exempt de contradictions. D'un côté, le choix des mots – Gertrude Stein privilégie le récit [*narrative*]; Carl Einstein celui d'*Epos / Epik*; les théoriciens russes adoptent le terme de « prose » – laisse penser qu'il s'agit de fonder une catégorie narrative où la fiction ne constituerait plus un critère générique pertinent (débat qui traverse au même moment le cinéma soviétique, au cœur de la controverse entre Dziga Vertov et Sergueï Eisenstein). D'un autre, force est de constater l'entêtement paradoxal à maintenir le mot « roman » : non seulement les récits ne cessent de jouer avec les références mais, comme l'a rappelé l'introduction de ce volume, les pages de garde ont pour fonction de réaffirmer l'appartenance au genre romanesque, que l'on peut certes lire comme une affirmation ironique et subversive, mais qui n'en traduit pas moins la volonté d'un réexamen du genre. On se dispute même pour savoir qui a écrit le premier roman dada, titre de gloire que s'attribuent au moins Ball, Hülsenbeck, Vischer, et peut-être d'autres. L'enjeu semble donc bien être, non de faire disparaître le roman, mais de lui faire subir un traitement analogue à celui que connaissent la poésie, le théâtre ou la peinture : redéfinir les attributs de la matière romanesque, pour refonder la littérature narrative à partir de ses composants élémentaires. Ils n'ont, certes, que peu à voir avec ceux que retiendra la narratologie – sont-ils pour autant irrecevables ?
- 35 On fera remarquer, avec raison, que, pour la plupart, ces tentatives, oubliées de l'histoire littéraire, même savante, ont fini par être abandonnées par leurs promoteurs mêmes. Aporie d'une recherche qui, à force de « dématérialisation » formelle, échappe aux catégories essentielles du genre, qu'elle déplace vers une « matière » qui lui est trop étrangère ? Difficulté à construire une théorisation convaincante à partir d'éléments trop contradictoires, ce dont témoigne la variété des recherches, y compris au sein d'un même mouvement ? Souci d'un public dont l'horizon d'attente, formé aux codes du XIX^e siècle, est trop radicalement dérangé, ou que la situation historique de l'après-guerre détourne d'une recherche qui n'est pourtant pas aussi apolitique qu'on a pu le dire ? Dès le milieu des années 1920, la plupart des expérimentations cessent, raison, parmi d'autres, pour expliquer le jugement péjoratif que la postérité portera sur ces œuvres. Ce seront pourtant les pistes – et les débats – que rouvriront le Nouveau Roman et, de manière plus manifeste encore, le récit numérique.

NOTES

1. André Thérive, « Le Roman en péril », *L'Opinion*, 7 mars 1925, cité dans Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, éditions José Corti, 1966, n. 16, p. 247.
2. Pierre Albert-Birot, *SIC*, n° 47-48, 15 et 30 juin 1920, facsimile publié par Jean-Michel Place, 1993, p. 397.
3. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994, p. 16.
4. Victor Chklovski, *O teorii prozy iz-vo « Federatsiia »*, Moscou, 1929 ; *Sur la théorie de la prose*, traduction de Guy Verret, Lausanne, édition l'Âge d'Homme, 1973.

5. « *la distruzione di tutti i vecchi schemi letterari* ». Bruno Corra, préface à Arnaldo Ginna, *Le Locomotive con le calze*, Milano, Facchi editore, 1919, *All'insegna del pesce d'oro*, 1976 p. 9 ; *Les Locomotives avec des chaussettes*, Monique Baccelli (trad.), Paris, Allia, 2007, p. 9.
6. Paul Valéry, cité par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., p. 16-17.
7. Viktor Chklovski, *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi* (1923) ; *Zoo. Lettres qui ne parlent pas d'amour ou la Troisième Héloïse*, Vladimir Pozner (trad.), Paris, Gallimard, 1999, 5^e lettre, p. 32.
8. *Id.*, *ibid.*
9. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., p. 17.
10. *Id.*, p. 15.
11. *Id.*, p. 43.
12. « *Bewegung darzustellen* ». Carl Einstein, « Über den Roman », *Die Aktion*, 1912, cité dans Paul Pörtner, *Literaturrevolution, 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme*, Berlin, Darmstadt, Neuwied-am-Rhein, H. Luchterhand, vol. 1, 1960, p. 277-281 ; traduction de Lionel Richard dans *Expressionnistes allemands: panorama bilingue d'une génération*, Éditions Complexe, 2001, p. 286-289.
13. Carlo Mierendorff, « Wortkunst. Von der Novelle zum Roman », *Die Weissen Blätter*, 7. Jg, 1920, 2. Quartal, p. 278-280, cité dans Paul Pörtner, *op. cit.*, p. 307-313.
14. Alexei Kroutchonykh, « Les Nouvelles Voies du mot. Langage du futur mort au symbolisme », in *Troe* [Les Trois], Saint-Petersbourg, 1913, cité dans Viktor Chklovski, *Résurrection du mot*, Andrée Robel (trad.), Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p. 86-87.
15. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., p. 16. Emmanuel Rubio, dans « Par-delà modernité et avant-garde : le roman en archipel », regrette cette définition négative (*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).
16. Carl Einstein, « Über den Roman » (1912), *op. cit.*, p. 286-287.
17. L'idiot est une attitude revendiquée par dada, en particulier dans *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (1920), et *Tenderenda, der Phantast* est le titre d'une œuvre de Hugo Ball, terme qui conviendrait à plusieurs personnages de Georges Ribemont-Dessaignes ou de Ramón Gómez de la Serna.
18. « *Los vom Menschen* ». Alfred Döblin, « An Romanautoren und ihre Kritiker » (1912), cité dans Paul Pörtner, *op. cit.*, p. 283.
19. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., p. 17.
20. « *Das beschreibende, das umschürfende hört auf.* » Kasimir Edschmied, *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus*, Darmstadt, Luchterhand, 1960, p. 38.
21. « *Es gilt, im Roman Bewegung darzustellen - eine Aufgabe, der das Deskriptive gänzlich fern liegt* ». Carl Einstein, « Über den Roman » (1912), *op. cit.*, p. 288.
22. Bruno Corra, *Sam Dunn è morto*, Milano, Edizioni futuriste di « Poesia », 1915, préface à la réédition de 1917 ; traduction de Jean Pastureau : *Sam Dunn est mort*, Paris, Allia, 2005, p. 67.
23. « *Die Hegemonie des Autors ist zu brechen* ». Alfred Döblin, « An Romanautoren und ihre Kritiker » (1912), *op. cit.*, p. 283.
24. F. T. Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (11 mai 1912), cité dans *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 135.
25. Carl Einstein, Lettre à Kahnweiler (1923), repris dans *Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler - Correspondance 1921-1939*, Liliane Meffre (trad.), Marseille, Dimanche, 1993, p. 19.
26. « *Ein unheimlich schnell rotierender Roman, steht unter dem Titel. So mag es, obwohl nichts besonders unterstreichend, bei Tag unter gewissen Blickpunkten erscheinen. Gut denn: Roman. Doch unter den betäubenden Strahlen einer Mitternachtssonne gelesen, scheint es erst zeitlich, dann über-, zuletzt unzeithaft, schnittig, Stahl: Epos.* » Melchior Vischer, *Sekunde durch Hirn. Ein unglaublich schnell rotierender Roman*, Hannover, ..., Paul Steegemann, 1920 ; téléchargeable à l'adresse : <http://www.gutenberg.org/ebooks/32814> ;

Transcerverau express. Roman à vitesse rotatoire peu rassurante, Claude Riehl (trad.), Lyon, La Fosse aux Ours, 1999, p. 9. Je ne reviendrai pas ici sur la question de l'épopée, que j'ai en partie traitée ailleurs : cf. « Épopée et avant-garde : l'exemple de *L'Orphéide* ou *L'Universel Poème* d'Henri-Martin Barzun », in *Désirs et débris d'épopée au XX^e siècle*, Saulo Neiva éd., Bern, ... Peter Lang, 2009, p. 57-74.

27. Joseph Frank, *The Widening Gyre, Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963. Voir aussi Isabelle Krzywkowski, « *Le Temps et l'Espace sont morts hier* ». *Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006, chapitre 3.

28. Velimir Khlebnikov, lettre à V. V. Kamenski, 8 août 1909, citée dans Jean-Claude Lanne, introduction à *Nouvelles du Je et du Monde*, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 19.

29. « *Traurig rief er aus, "welch schlechter Romanstoff bin ich, da ich nie etwas tun werde [...] ; ich möchte gern über Handeln etwas Geistreiches sagen, wenn ich nur wüßte, was es ist. Sicher ist mir, daß ich noch nie gehandelt oder erlebt habe"* », Carl Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman [1906-1909]*, Berlin, Verlag der Wochenschrift « Die Aktion », 1912, ch. 2 ; Stuttgart, Reclam, 1995, p. 8 ; *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, Sabine Wolf (trad., postface), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2000, p. 19.

30. « *Bebuquin schaute mit seinem linken Bein in die Ecke der Bar* ». Carl Einstein, *Bebuquin*, ch. 6, éd. cit., p. 16 / 35.

31. « *Der Roman hat mit der Handlung nichts zu tun* ». Alfred Döblin, « *Bemerkungen zum Roman* », *Die neue Rundschau*, Jg. 1917, Bd. 1, p. 410-415, cité dans *Theorie des Expressionismus*, Otto F. Best Hrsg., Reclam, 1986, p. 188.

32. Viktor Chklovski, *Zoo...*, éd. cit., p. 33.

33. *Id.*, *Sur la théorie de la prose*, éd. cit., p. 299.

34. Gertrude Stein, « *From narration. [Lecture 3]* » [1935], repris dans *Narration : Four Lectures by Gertrude Stein*, University of Chicago Press, 1935, cité dans *Writings 1932-1946*, The Library of America, 1998, p. 341.

35. I. V. Ignatiev, *Ego-futurizm*, Saint-Petersbourg, 1913, cité par Jean-Claude Lanne dans son introduction à Velimir Khlebnikov, *Nouvelles du Je et du Monde*, éd. cit., p. 32.

36. Viktor Chklovski, *Zoo...*, éd. cit., p. 32-33.

37. Voir l'analyse de Tiphaine Samoyault, *Excès du roman, essai*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

38. Kurt Pinthus, « *Glosse, Aphorismus, Anekdote* » *März*, Jg. VII, 1913, Heft 19, p. 213-214, cité dans Paul Pörtner, *op. cit.*, p. 292.

39. Bruno Corra, *Sam Dunn è morto / Sam Dunn est mort*, éd. cit., p. 67 (on notera que, paradoxalement, la seconde version est plus longue que la première).

40. « *Der Epiker gestaltet ein Geschehen* ». Carl Einstein, « *Didaktisches für Zurückgebliebene* », *Die Aktion*, Jg. VII, 1917, n° 21/22, p. 286, cité dans Paul Pörtner, *op. cit.*, p. 282.

41. « *Narrative concerns itself with what is happening all the time, history concerns itself with what happens from time to time* ». Gertrude Stein, « *From narration. [Lecture 3]* » [1935], *op. cit.*, p. 339.

42. « *Der Absurde zur Tatsache zu machen !* » Carl Einstein, « *Über den Roman* », *op. cit.*, p. 280 / 289.

43. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., p. 25 sq.

44. Bruno Corra, préface à Arnaldo Ginna, *Le Locomotive con le calze*, éd. cit., p. 8.

45. Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, éd. cit., p. 103.

46. Velimir Khlebnikov, cité par Jean-Claude Lanne dans son introduction à *Zanguenzi et autres poèmes*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 1996, p. 285.

47. « *man erzählt nicht sondern baut* ». Alfred Döblin, « *An Romanautoren und ihre Kritiker* », *op. cit.*, p. 282.

48. *Id.*, *ibid.*

49. « *zehn Novellen machen kein Roman* ». *Id.*, « *Bemerkungen zum Roman* » (1917), *op. cit.*, p. 191.

50. Carl Einstein, *Lettre à Kahnweiler* (1923), *op. cit.*, p. 19.

51. Pierre Reverdy, *Le Voleur de Talan*, [Paris], [P. Reverdy], 1917, Paris, Flammarion, 1967 : même si Reverdy s'est défendu de l'application à sa poésie du terme « cubisme », il est effectivement très proche de ce mouvement, auquel il consacre entre autres un article dans le premier numéro de sa revue, *Nord-Sud*, 15 mars 1917, p. 5-7.
52. Velemir Khlebnikov, cité par Jean-Claude Lanne dans son introduction à *Zanguezi et autres poèmes*, éd. cit., p. 20.
53. Voir en particulier le manifeste de Sergueï Eisenstein, « Le Montage des attractions », *LEF*, n° 3, 1923.
54. « *Esse non sono né novelle, né fiabe, né racconti fantastici, né poemetti : non sono nessuna di queste cose pur partecipando dei caratteri di ognuna di esse* », Bruno Corra, préface à Arnaldo Ginna, *Le Locomotive con le calze*, éd. cit., p. 7 / p. 7.
55. « *steinernen Stil* ». Alfred Döblin, « Bemerkungen zum Roman », *op. cit.*, p. 189.
56. Alfred Döblin, « An Romanautoren und ihre Kritiker » (1912), *op. cit.*, p. 283.
57. « *entseelte Realität* ». Alfred Döblin, « An Romanautoren und ihre Kritiker » (1912), *op. cit.*, p. 282.
58. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 49.
59. Aristote, *Poétique*, chapitre VII.

RÉSUMÉS

Partant d'une réflexion sur la « matière » romanesque, cet article examine d'abord les raisons pour lesquelles le roman est mis en cause dans les premières années du XX^e siècle (usure du genre, critique des réalismes, inadéquation avec l'époque, rejet des classifications génériques...). Il analyse ensuite le travail de « dématérialisation » que les avant-gardes font subir au matériel romanesque (dislocation du cadre spatio-temporel, de l'histoire, de la construction des personnages et de la fonction du narrateur, accélération et brièveté, etc.), puis envisage cette déconstruction du genre comme la recherche de nouvelles formes narratives : il précise certaines caractéristiques de ce « roman pur » (le fait préféré à l'action et le montage à l'intrigue, d'où l'hétérogénéité générique et matérielle du roman avant-gardiste). Il fait ainsi l'hypothèse que, moins qu'un rejet ou un abandon du roman, les avant-gardes historiques ont tenté de proposer une nouvelle théorie du genre narratif, qui conduit peut-être à une aporie, mais résonne aujourd'hui dans les théories des hypermédia.

Ausgehend von einer Reflexion über die "Materie" der Fiktion, dieser Artikel untersucht die Gründe, warum der Roman am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts gefährdet ist (Erschöpfung des Genres, Kritik des Realismus, Unangemessenheit mit der Epoche, Ablehnung der Gattungsklassifikationen...). Er untersucht die "Entmaterialisierung" des fiktiven Material (Dislokation der Raum und der Zeit, der Geschichte, der Charakter und der Funktion des Erzählers, Geschwindigkeit und Kürze, etc.), dann zieht diese Dekonstruktion des Genres wie die Suche nach neuen erzählenden Formen in Betracht: Er präzisiert gewisse Besonderheiten dieses "reinen Romans" (Tatsache und Montage statt Handlung, daher Heterogenität der Materie). So wird angenommen, daß die historische Avantgarde versucht haben, weniger als eine Ablehnung des Romans, eine neue Theorie der Erzählung vorzuschlagen, die vielleicht zu einer Aporie führte, findet aber heute mit der Hypermediatheorie wieder Echos.

INDEX

Index géographique : International

Index chronologique : 1910-1930

Mots-clés : roman, récit, narration, fiction, avant-gardes historiques, littérature expérimentale, matérialité, expressionnisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme

AUTEUR

ISABELLE KRZYWKOWSKI

Professeure de littérature générale et comparée à l'Université Grenoble-Alpes (Stendhal-Grenoble 3) et membre du Centre de recherche sur l'imaginaire (CRI), Isabelle Krzywkowski travaille sur les avant-gardes historiques ; elle est l'auteur de « *Le Temps et l'Espace sont morts hier* ». *Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde* (Éditions L'Improviste, 2006) et a dirigé, en collaboration avec la germaniste Cécile Millot, *Expressionnisme(s) et avant-gardes* (Éditions L'Improviste, 2007). Ses recherches portent également sur les relations de la littérature, des arts et des technologies (*Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010), autour de la question plus générale des littératures expérimentales internationales.