

C O L L E C T I O N S U P

R
michel zéaffa

80

15

roman et société



RESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

N.C

Roman et société

REVUE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE STÉOLOGIE ROMAINE

11

Roman
et société

MICHEL ARRAPPA

MAÎTRE DE RECHERCHE À L'ÉCOLE FRANÇAISE

DE STÉOLOGIE ROMAINE

383

fév. 77

16° 12

39039

LE SOCIOLOGUE

SECTION DIRIGÉE PAR GEORGES BALANDIER

22

COLLECTION SUP

Roman et société

MICHEL ZÉRAFFA

Maître de Recherche au C.N.R.S.

Docteur ès Lettres



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

COLLECTION SUP

Roman
et société



Dépôt légal. — 1^{re} édition : 1^{er} trimestre 1971
2^e édition mise à jour : 1^{er} trimestre 1976

© 1971, Presses Universitaires de France

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

Textes liminaires

(Ces textes doivent être considérés comme de simples jalons indicatifs de l'évolution du roman en fonction de la réalité sociale.)

Les personnes de bon sens ne regarderont point un ouvrage de cette nature comme un travail inutile. Outre le plaisir d'une lecture agréable, on y trouvera peu d'événements qui ne puissent servir à l'instruction des mœurs ; et c'est rendre, à mon avis, un service considérable au public que de l'instruire en l'amusant... Il n'y a que l'expérience ou l'exemple qui puisse déterminer raisonnablement le penchant du cœur. Or l'expérience n'est point un avantage qu'il soit libre à tout le monde de se donner ; elle dépend des situations différentes où l'on se trouve placé par la fortune. Il ne reste donc que l'exemple qui puisse servir de règle à quantité de personnes dans l'exercice de la vertu.

Abbé PRÉVOST, 1753 (*Manon Lescaut*).

Son but (de Restif de La Bretonne) n'est pas, comme celui d'Augustin et de J.-J. Rousseau, de s'*historier* lui-même, mais l'espèce humaine, et son dessein, dans cette *anatomie morale*, est d'enseigner aux pères, et surtout aux mères de famille et aux véritables instituteurs, à former leurs élèves...

(Placard affiché sur les murs de Paris, en l'an IV.)

Il en est tout autrement du *roman*, de la moderne épopée bourgeoise. Ici d'abord apparaissent toute la richesse et la multiplicité des intérêts, des situations, des caractères, des relations de la vie, le fond vaste d'un monde tout entier, ainsi que la représentation épique d'événements. Ce qui manque au roman cependant, c'est l'état général, originellement *poétique*, du monde, d'où procède la véritable épopée. Le roman, dans le sens moderne du mot, suppose une société prosaïquement organisée, au milieu de laquelle il cherche à rendre, autant qu'il est possible, à la poésie ses droits

perdus, à la fois quant à la vivacité des événements, à celle des personnages et de leur destinée. Aussi, un des conflits les plus ordinaires et qui conviennent le mieux au roman est le conflit entre la poésie du cœur et la prose des relations sociales et du hasard des circonstances extérieures. Ce désaccord se résout soit tragiquement, soit comiquement, ou bien il trouve sa solution en ce que les caractères, qui protestent d'abord contre l'organisation de la société, apprennent à connaître ensuite ce qu'elle a de vrai et de solide, se réconcilient avec elle et prennent part à la vie active, mais en même temps effacent de leurs actions et de leurs entreprises la forme prosaïque, et par là substituent à cette prose une réalité qui se rapproche davantage de la beauté de l'art.

HEGEL, 1819-1829 (*Esthétique*).

Les principaux genres poétiques, 8
 (« Le roman, épopée moderne »).

Racontez-moi les faits, rendez-moi fidèlement les propos, et je saurai bientôt à quel homme j'ai affaire. Un mot, un geste, m'en ont quelquefois plus appris que le bavardage d'une ville.

DIDEROT, 1770 (*Jacques le fataliste*).

Comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que représente une société ?...

Dans une ville où les problèmes sociaux se résolvent par des équations algébriques, les aventuriers ont en leur faveur d'excellentes chances...

En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la société, en composant les types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire, oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs...

BALZAC.

Un écrivain naturaliste prend d'abord pour objet la scène où se déroulera l'action. Donc, avant de se soucier des personnages, ou des événements, il étudiera le monde qu'il veut décrire pour y trouver tout ce qu'il peut. Une fois ce matériel rassemblé, c'est ce matériel même qui fournira la *forme* du roman. Tout ce que le

romancier a à faire, c'est de grouper les faits selon une suite logique. Désormais il ne s'intéresse plus aux particularités de l'histoire — au contraire, plus l'histoire aura un caractère général et commun, plus elle sera typique.

G. LUKÀCS, 1950 (*Problème des Réalismes*).

Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier »...

ZOLA, 1880.

Le fait nouveau, en littérature, c'est que des ouvriers écrivent, se peignent eux-mêmes, alors que jusqu'à présent l'écriture avait été l'apanage d'intellectuels.

Lucien BOURGEOIS, 1930.

Lorsque l'esprit se dispose à imaginer... il accueille les plus légères allusions de la vie, et il convertit en révélations les moindres frémissements de l'air.

H. JAMES, 1884 (*The Art of Fiction*).

Ayant une conscience dont la faculté d'enregistrer est très grande, le Prince (de *La coupe d'or*) nous y fait voir les choses qui nous intéressent le plus... Et pourtant cette activité de témoin ne s'exerce en rien au préjudice de sa situation d'homme condamné à être empêtré dans l'imbroglio général...

H. JAMES, 1904 (préface de *La coupe d'or*).

Nous devons nous réconcilier avec un temps fécond en échecs et en fragments. Nous devons nous dire que lorsqu'il faut déployer tant d'énergie pour trouver un moyen de dire la vérité, la vérité elle-même nous arrive dans un certain état d'épuisement et de chaos.

Virginia WOLF (conférence à Cambridge, mai 1924).

Tous les livres de Joyce, comme ceux de Th. Mann, sont construits sur le thème dialectique, sans cesse plus large, de la rencontre du *Künstler* et du *Bürger*... Joyce arrache l'artiste à lui-même pour l'amener à explorer l'esprit du Bourgeois.

H. LEVIN, 1950 (*James Joyce*).

Des automobiles, blindées pour la plupart, parcouraient les rues et poursuivaient les passants, les acculant aux murs des maisons,

les réduisant en bouillie. Je compris aussitôt : c'était la lutte entre les hommes et les machines, depuis longtemps préparée, redoutée, attendue, et finalement éclatée.

H. HESSE, 1926 (*Le loup des steppes*).

On travaille si excessivement au bureau qu'on finit par être trop fatigué pour bien jouir de ses vacances. Mais tout ce travail ne vous donne encore aucun droit à être traité par chacun avec amour, on est seul au contraire, totalement étranger aux autres, simple objet de leur curiosité. Et tant que tu dis *on* au lieu de dire *je*, cela va encore et tu peux réciter cette histoire comme une leçon apprise, mais dès que tu avoues que ce *on* est toi-même, cela te transperce littéralement et tu es épouvanté.

F. KAFKA, 1907 (*Préparatifs de noce à la campagne*).

On naît, on essaie ceci ou cela, et on ne sait pas pourquoi on continue de l'essayer ; on naît en même temps qu'un tas d'autres gens, absolument embrouillé avec eux, comme si on s'efforçait, comme si on était obligé de faire mouvoir avec des ficelles ses bras et ses jambes, mais que les mêmes ficelles fussent attachées à tous les autres bras, à toutes les autres jambes, à tous les autres, qui essaient également et ne savent pas non plus pourquoi, si ce n'est que toutes les ficelles s'entrecroisent, comme si cinq ou six personnes essayaient de tisser un tapis sur le même métier, mais que chacune d'elles voulût tisser son tapis selon son propre dessin...

W. FAULKNER, 1936 (*Absalon! Absalon!*).

Je veux surveiller ces hommes groupés ; ils m'apparaissent comme formant un seul individu nouveau ; pas du tout comme des individus réunis. Un homme, dans un groupe, n'est pas lui-même : il est l'une des cellules d'un organisme aussi différent de lui que les cellules de votre corps sont différentes de vous.

J. STEINBECK, 1936 (*En un combat douteux*).

Qu'on la transforme, cette société, ne m'intéresse pas. Ce n'est pas l'absence de justice, en elle, qui m'atteint, mais quelque chose de plus profond, l'impossibilité de donner une forme sociale, quelle qu'elle soit, à mon adhésion.

A. MALRAUX, 1928 (*Les conquérants*).

Il parle.

Laissez-le parler. Il ne pourra pas dire plus qu'il ne sait, plus qu'il ne vit.

On n'entend pas sa voix dans les rues ; elle n'entre pas dans les maisons ; elle ne touche pas les cœurs. Il vous a frôlé sur le trottoir.

J. CAYROL, 1947 (*Je vivrai l'amour des autres*).

Je suis un homme invisible. Non, pas un spectre comme ceux qui hantèrent Edgar Allan Poe ; ni un de ces ectoplasmes de vos films hollywoodiens. Je suis un homme de chair et de sang, de fibres et d'humeurs — et l'on pourra même dire que je possède un esprit. Je suis, dis-je, invisible parce que les gens refusent de me voir.

Ralph ELLISON, 1952 (*The Invisible Man*).

Chacun voit d'évidence que dans le roman moderne les personnages ont des dimensions moindres qu'autrefois, et tous ceux qui attachent de la valeur à l'existence se sentiront profondément concernés par cet amoindrissement. Cela ne signifie nullement, à mon sens, que le pouvoir d'émotion ou d'action de l'homme se soit émoussé, ni qu'ait dégénéré ce qui constitue notre humanité. Je pense plutôt que les êtres paraissent réduits en raison des immenses dimensions prises par la société.

Saul BELLOW, 1944 (*Dangling Man*).

La vie d'aujourd'hui, la science d'aujourd'hui, réalisent le dépassement de beaucoup d'antinomies catégoriques établies par le rationalisme des siècles passés. Il est normal que le roman, qui, comme tout art, prétend devancer les systèmes de pensée et non les suivre, soit déjà en train de fondre entre eux les deux termes d'autres couples de contraires : fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, construction-destruction, mémoire-présent, imagination-réalité.

A. ROBBE-GRILLET, 1963 (*Pour un nouveau roman*).

Celui qui écrit devient autre pour cet autre à soi-même que doit devenir celui qui lit ; la règle, entre eux, est celle d'un isolement et d'un anonymat sans retour où tout est, en propres termes, remis en cause ; retranchement qui n'est pas celui de la solitude ou de l'individualisme esthétique, mais au contraire, celui de tout langage

confronté à sa propre disparition. *Nous disons que chacun a le droit de vivre le récit de sa vie en fonction de sa mort*, et nous disons que ce récit n'est enraciné nulle part ailleurs que dans la langue.

Ph. SOLLERS, 1968 (*Logiques*).

Il n'y a pas d'homme en soi... Le romancier décrit nécessairement l'homme d'une société et il décrit en même temps une société. Seignobos disait souvent : le roman est, pour nous historiens, la seule façon correcte de connaître la vie réelle, publique ou privée, des hommes du passé, leur sensibilité, leur représentation du monde... Le romancier réaliste décrit une société, et l'homme dans cette société, volontairement et explicitement, avec le souci de l'exactitude historique et sociale. Le romancier non réaliste le fait sans le vouloir. Il croit peindre l'homme en général ; en fait, le plus souvent, il peint l'homme qu'il connaît le mieux : celui de sa société étroite...

Tout roman est une condensation et une dramatisation. Et il y a une histoire des procédés et des techniques du roman comme il y a une histoire psychologique et sociale du roman...

I. MEYERSON, 1951

(*Quelques aspects de la personne dans le roman*).

Comme le montre Maxime Chastaing dans sa *Philosophie de Virginia Woolf*, les romanciers les plus conscients de la spécificité de leur pratique se posent explicitement à propos du roman une question qui hante toute la pratique sociologique : quand le romancier décrit un ivrogne, est-ce la rue qui balance (point de vue de l'ivrogne) ou l'ivrogne qui titube (point de vue de l'observateur) ?

P. BOURDIEU, juillet 1970

(interview dans *VH 101 (La Théorie)*).

(Le sociologue devra toutefois songer que ce problème de l'ambiguïté — ou du relativisme — du « point de vue » dans le roman ne se pose qu'« à partir » de Stendhal.)

M. Z.

CHAPITRE PREMIER

Un genre, un art une institution

La sociologie du roman est celle d'un art. Si la narration romanesque s'inscrit dans le champ du langage et reproduit la plupart de ses aspects, si les formes et les contenus du roman participent plus étroitement des phénomènes sociaux que ceux des autres arts, à l'exception peut-être du cinéma, si enfin le roman apparaît le plus souvent greffé sur tel moment de l'histoire sociale, il ne s'agit pas moins d'un art spécifique. Proust a lu Flaubert, qui a lu Balzac. Les œuvres de Stendhal, de Joyce, de Kafka, de Faulkner, auront été des références, sinon des modèles, pour des générations d'écrivains. Les multiples théories dont le roman a fait l'objet depuis le xvii^e siècle lui confèrent un indiscutable statut esthétique. Comme tout art aussi, le roman a des formes révolutionnaires ou, au contraire, conservatrices. Il a ses vraies avant-gardes, et ses fausses. Il se divise en genres et sous-genres conçus pour le plaisir ou pour l'ennui de diverses catégories sociales¹.

Peut-on, cependant, distinguer avec rigueur le roman comme art du roman comme « expression sociale » ? Le social irrigue à ce point l'œuvre de Balzac et celle de Proust que le sociologue inclinera aisément à penser qu'en analysant un roman il en éclaircira du même coup les aspects

1. La présente étude concerne presque exclusivement le roman et le romanesque dans les pays occidentaux. Nous espérons toutefois que notre approche, ou du moins certains de ses aspects, sera de quelque profit à ceux qui étudient la signification sociologique du roman dans d'autres pays et civilisations.

esthétiques. En revanche, ceux qui tiennent le roman pour un fait d'art littéraire indépendant, comme tel, de la « réalité », accuseront volontiers le sociologue de réduire le roman à sa substance et à sa genèse, tandis qu'eux-mêmes seront taxés, au nom de la sociologie, de pur formalisme. La vie et l'histoire sociale sont-elles les simples supports des formes romanesques ? Ces formes, au contraire, sont-elles déjà présentes dans la société ? On voit trop souvent la critique du roman osciller entre ces deux questions, qui composent un faux problème.

I. FORMES ROMANESQUES ET FORMES SOCIALES

On a oublié aisément, en effet, qu'aux yeux d'un artiste, la notion de forme concerne tout autant la réalité sociale que l'œuvre d'art elle-même. Ni à Balzac, ni à Proust cette réalité n'est apparue comme une foule de faits bruts et contingents : les « données » du social, pour reprendre un mot de James, le romancier les analyse, les interprète, s'efforce d'en déterminer les aspects essentiels pour les transformer ensuite en écriture. L'avant-propos de *La comédie humaine*, *Le portrait de l'artiste* de Joyce, *The Art of Fiction* de James : autant de théories du roman où l'écrivain insiste sur la nécessité d'une observation et d'une expérience rationnelles d'une réalité bien déterminée, et à partir desquelles est engendrée l'œuvre narrative. Aspirant à flatter un public ou se complaisant dans sa propre biographie (ce qui revient souvent au même), le romancier médiocre ou bien idéalise le réel, ou bien s'attachera à le présenter « tel quel ». Stendhal ou Faulkner, par contre, cherchent et trouvent des relations logiques entre une réflexion sur le vécu et l'instauration de formes esthétiques. Les œuvres originales ont une fonction révélatrice des aspects cachés, latents, inavoués de ce que nous nommons la vie sociale, économique, psychologique : ces œuvres sont recherche et expression d'un sens, ou plutôt d'une essence.

Toutes proportions gardées, et en dépit de maintes apparences, il en est de l'œuvre romanesque comme de l'œuvre picturale : elle signifie vraiment le réel quand elle résulte d'un profond travail d'abstraction sur celui-ci. La réalité (et principalement la réalité sociale) n'est pas plus une somme de contenus que la forme n'est un ensemble d'artifices. Par exemple, la structure a-chronologique d'*Absalon!* de Faulkner signifie tout ensemble la nostalgie d'un ordre révolu et la haine de la société « moderne » — et, par une telle structure, l'écrivain traduit un trait fondamental de la civilisation et de l'histoire des Etats-Unis. En recommandant de « mettre le temps entre parenthèses », Alain Robbe-Grillet se montre certes l'héritier de Joyce, mais il évoque aussi une vie sociale de plus en plus spécialisée et spatialisée. Pour ces deux romanciers, les formes du réel, les formes de l'esprit et les formes de l'art sont trois niveaux distincts, mais superposables, de leur création.

Les œuvres de Balzac, Dostoïevsky, de Proust sont des analyses et des synthèses — esthétiques — d'une réalité qui fut déjà analysée et synthétisée par le romancier avant qu'il ne se mît à écrire. Le paradoxe du roman est celui de toute œuvre d'art : elle est irréductible à une réalité que pourtant elle traduit. Mais c'est dans la mesure même où le sociologue concevra l'œuvre romanesque en fonction de ces deux niveaux de traduction, l'un pensé, l'autre écrit (et tous deux « formels ») qu'il pourra se livrer à une étude totalement et spécifiquement sociologique du roman. En un récit se rencontrent plusieurs processus distincts dont chacun ressortit à une science humaine particulière. Mais qu'une œuvre soit un foyer de perspectives n'implique pas qu'il faille recourir, pour en rendre compte, à un discours explicatif mixte : mi-esthétique, mi-sociologique. La psychanalyse ne s'arrête pas là où commence la sociologie. On peut voir dans un roman la confluence de diverses approches, mais à condition que chacune de celles-ci épulse son objet selon ses hypothèses et ses méthodes parti-

culières. Une œuvre comme celle de Kafka est justiciable de plusieurs grilles — sociologique, psychologique, métaphysique — toutes pertinentes et éclairantes, et dont chacune sera valablement appliquée à tous les aspects de cette œuvre, y compris ses aspects formels. Il est cependant un phénomène qu'aucune approche du roman, et en premier lieu l'approche sociologique, ne peut éluder sans donner de l'œuvre et de sa lecture une interprétation fautive. Ce phénomène est celui de la spécificité de l'art. Les formes romanesques ont, elles aussi, leur histoire propre, irréductible à l'histoire comme à la « société ». S'il néglige cette dimension de la spécificité de l'écriture et des techniques romanesques, le sociologue distinguera mal comment un récit se constitue en modèle d'analyse et de synthèse d'une réalité sociale. Il sera en outre désarmé pour expliquer l'effet, l'impact d'un roman sur une société ou une culture. Le romancier doit être pleinement considéré comme un artiste : il fait de son œuvre le signifiant d'une réalité qui, répétons-le, a déjà dans son esprit une forme et un sens, et il obtient ce signifiant grâce à des techniques dont les unes sont héritées de ses devanciers, et les autres déduites de phénomènes concrets observés. Céline nous livre un nouvel aspect du monde en re-façonnant des modes « triviaux » de langage avant lui négligés par la littérature. Sartre, à son tour, réfléchira sur la vision célinienne du monde, et surtout sur l'expression de celle-ci. Kafka pratique un art du récit linéaire qui correspond au caractère unidimensionnel du monde qu'il observe et subit. Et Dos Passos n'aurait pu écrire *Manhattan Transfer* s'il n'avait pu d'abord conçu « Manhattan » comme une forme susceptible de lui fournir un cadre de composition et si, d'autre part, il n'avait regardé des films, donc réfléchi sur l'art du montage. Une œuvre d'art est révélatrice du réel de par sa nature formelle, en raison même des artifices employés pour la constituer. Aussi est-il légitime d'appliquer au roman, pour en dégager les significations sociologiques, les méthodes

appliquées aux arts plastiques par P. Francastel : son regard de comparatiste et d'historien sur des univers formels lui permet de distinguer la véritable nature sociale d'un art — celle d'un langage parlant au moins autant une société qu'il est parlé par celle-ci.

Il faut d'autant plus s'intéresser aux formes du roman que celui-ci est lié à une réalité par excellence informe : celle de l'histoire, dont tout récit propose une interprétation. Sont en cause, dans le roman, notre historicité et son sens. La plupart des grands romanciers sont les théoriciens de leur art parce que l'œuvre romanesque doit résoudre le moins facilement soluble des problèmes d'interprétation : quel sens, donc quelle forme, donner au cours incessant du temps humain ? Et si, depuis un siècle, resurgissent sans cesse les questions : « Qu'est-ce que le roman ? » et « Où va le roman ? », c'est parce que la création romanesque semble (nous disons bien : semble) impliquer une conciliation cohérente entre causalité et finalité : le roman devrait à la fois représenter fidèlement notre devenir, en dégager la signification, en indiquer l'orientation. Comme la peinture moderne, le roman moderne est très souvent accusé de déformer ou de mutiler la figure humaine, et de montrer l'homme séparé de ses semblables. Il n'y a plus de roman, affirme-t-on volontiers, dès lors que l'écrivain ne situe pas ses personnages dans un milieu, ne les explique pas « socialement », ni enfin ne les nantit d'une destinée claire et distincte. Le propre du personnage romanesque serait d'une part d'être conditionné par une société, de l'autre de devenir la victime de celle-ci : ce héros devrait apporter la preuve, le plus souvent par sa mort, que la société est mauvaise, ou plutôt qu'elle n'est point encore bonne. A partir de tels principes, on peut faire de l'œuvre de Proust un alliage de narcissisme et d'esthétisme, ou encore reprocher à Céline ou à Faulkner de rabaisser l'homme.

Le roman fait ainsi figure d'oracle parce qu'il met en lumière et en cause, plus directement que les autres arts, le sens et la valeur de notre inéluctable condition historique et sociale. Le texte romanesque implique que l'homme ne vit jamais seul, et surtout qu'il a un passé, un présent, un futur. L'apparition du genre romanesque signifie essentiellement qu'il n'est pas de société sans histoire, ni d'histoire sans société. Le roman est le premier art qui signifie l'homme d'une manière explicitement historico-sociale. Dans le mode de narration mythique, l'homme est manifestement social, mais son histoire ne s'avance que masquée par des dieux, par des héros ou par des phénomènes de magie. Dans le mode de narration romanesque, la société entre dans l'histoire qui, en même temps, la pénètre.

2. LA SOCIÉTÉ : UN MODÈLE, PUIS UN ANTIMODÈLE

Pourtant, si l'historicité de l'homme et sa « socialité » sont toujours et conjointement présentes dans le romanesque, même le plus fantastique, elles le seront de manière positive chez Balzac — et négative chez Proust. L'histoire et le social ont autant de réalité dans *La comédie humaine* que dans le « *Temps perdu* », mais ils sont vérité fondamentale pour Balzac, alors que Proust les présente comme de pures et secondaires apparences. La sociologie du roman ne saurait ignorer qu'avec Flaubert, et davantage encore avec Joyce ou Faulkner, le roman se détourne de l'histoire sociale en tant que modèle. Il récuse le déterminisme auquel se référaient les visions du monde balzacienne et naturaliste. Le destin du roman comporte une opposition que nous exprimerons ainsi : par et « pour » les phénomènes historiques et sociaux, le roman naquit et se constitua en genre ; mais « contre » ces phénomènes, il accéda au statut d'art. Il faut tenir le plus grand compte de cette opposition si l'on veut cerner la valeur du roman comme « représentation sociale ». La sociologie

ne saurait appliquer indifféremment les mêmes méthodes à l'œuvre de Balzac et à celle de Proust : on trouvera le social chez Balzac, alors qu'il faudra le découvrir chez Proust. Mais dans les deux cas il conviendra de respecter l'attitude adoptée par l'écrivain à l'égard des phénomènes sociaux. Et cette attitude est traduite par telle écriture, par tel mode de composition. Un roman de Balzac ou de Dickens débute le plus souvent par une scène — par un fait actuel — dont l'écrivain expose ensuite les antécédents socio-historiques ; puis l'actuel reprend son mouvement. Chez Faulkner, au contraire, ces explications deviennent des sortes de fondus-enchaînés se développant dans des consciences. Ces deux modes narratifs correspondent à deux moments particulièrement significatifs de l'histoire sociale.

Et pourtant les récits de Faulkner ne démentent pas les origines du roman, qui sont historiques et sociales, au sens le plus rigoureux de ces termes. Le roman a été conçu pour des hommes voulant être situés dans une continuité historique, et qui avaient en outre conscience de constituer un certain niveau dans une société. A l'ordonnance globale, systématisée et en partie surnaturelle que proposait le récit mythique, le roman opposera l'expression d'un ordre établi par un groupe s'instituant en classe, et aimant à retrouver dans le romanesque son histoire concrète et datée, ainsi que les traits concrets de sa puissance, de ses vertus, de ses plaisirs. Si l'on entend par « art » un ensemble de valeurs inscrites dans de belles et nobles formes, et par « genre » une forme d'art soumise à un cadre de règles, le roman se présente d'abord comme non-art et comme non-genre. Prenant d'abord de nettes libertés avec la prosodie, son écriture se confondra vite avec « la prose des relations sociales » pour reprendre le mot de Hegel, et ressemblera de plus en plus à celle de la chronique historique. Toutefois la narration romanesque prendra bientôt le relais des mythes auxquels elle avait porté atteinte — et à la dégradation desquels le roman

devait son apparition. Issu d'une vision du monde tendant à éliminer le rêve, le roman va traduire à son tour des visions magiques de la vie. L'histoire du roman est faite des alternances ou des confrontations d'œuvres de « vérité romanesque » et d'œuvres de « mensonge romantique »¹. Au roman qui transfigure la réalité, s'oppose presque toujours un romanesque de réduction « matérialiste » au réel. En termes de sociologie, ce partage du roman entre réalisme et irréalisme signifie qu'il propose des modèles de vie, de mœurs, de sentiments, aux diverses zones d'une société, et qu'il rend compte par là de leurs conflits. Le roman picaresque s'écrira contre *L'Astrée*, et *Le Grand Meaulnes* contredira un « réalisme social » qui semblait prévaloir en 1913². Cependant nous venons de donner au terme de mythe un sens voisin de celui d'illusion. Car le mythe, en tant cette fois qu'ensemble d'idéaux ou de valeurs conférant un sens à la réalité, fut toujours nécessaire aux plus grandes œuvres réalistes.

Mais qu'il idéalise l'existence ou en dévoile au contraire les « ressorts », le roman conserve sa nature fondamentalement historico-sociale, en ce sens que des relations interpersonnelles y sont présentées selon un devenir plus ou moins continu, mais toujours évolutif et vectoriel, si l'on se met à la place du lecteur pour qui l'état premier d'un roman est celui d'une succession de pages. Une transcription romanesque d'*En attendant Godot* est parfaitement concevable, mais son auteur serait nécessairement amené à rendre en phrases ce qu'expriment très souvent par gestes et attitudes les acteurs de la pièce. Traduite ainsi en récit, la confrontation de deux isolements deviendrait un rapport de personne à personne. Les deux personnages seraient explicités, historialisés, et le statisme de l'attente obtenu

1. R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, 1961.

2. Cf. M. RAIMOND, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, 1965.