Le roman, espace privilégié de l'innovation littéraire
The Novel, a Privileged Space for Literary Innovation

HAFSAOUI Ourda*
Université Abbes Laghrour Khenchela
hafsaoui.ourda@univ-khenchela.dz

Date de soumission: 08-02-2026 **Date d'acceptation: 10-06-2026**

Résumé:

Le roman, genre littéraire souple et divers, s'impose comme forme dominante de la modernité grâce à sa capacité d'innovation et de transgression. Il imite, détourne et renouvelle les formes narratives en s'adaptant aux bouleversements sociopolitiques et idéologiques. Depuis ses origines, il intègre de multiples formes et expérimente de nouvelles techniques d'écriture. Au XXe siècle, marqué par les crises et l'ère de soupçon, il rompt avec le naturalisme et le réalisme pour devenir un espace de réflexion sur l'incertitude, la subjectivité et la conscience individuelle. Ce renouvellement constant de ses formes et fonctions constitue la clé de sa modernité et de son rôle central en littérature.

Mots clés: roman, innovation, modernité, diversité, transgression.

Abstract:

The novel, a flexible and diverse literary genre, has established itself as the dominant form of modernity thanks to its capacity for innovation and transgression. It imitates, diverts and renews narrative forms by adapting to sociopolitical and ideological upheavals. Since its origins, it has integrated multiple forms and experimented with new writing techniques. In the twentieth century, marked by crises and an age of suspicion, it broke with naturalism and realism to become a space for reflection on uncertainty, subjectivity and individual consciousness. This constant renewal of its forms and functions constitutes the key to its modernity and its central role in literature.

Keywords: novel, innovation, modernity, diversity, transgression.

Introduction :

Le roman, en tant que genre littéraire, se distingue par sa plasticité, sa capacité à intégrer et à transformer sans cesse les formes narratives. D'un statut marginal à ses débuts, il s'est progressivement imposé comme le genre dominant de la modernité littéraire. Cette évolution témoigne non seulement de sa richesse esthétique, mais également de son rôle social et culturel. En effet, comme le souligne Bernard Valette Bernard, « *le*

* **- Correspondent auteur**.

roman est donc un genre qui refuse avant tout les règles, les doctrines esthétiques, les bornes simplificatrices »[1], confirmant ainsi son caractère hétérogène et insaisissable. L'histoire du roman se confond avec celle de l'innovation et de la transgression, car il n'a cessé de se réinventer, de rompre avec les traditions et d'explorer de nouveaux territoires discursifs, allant du réalisme balzacien au Nouveau Roman, en passant par les expérimentations proustiennes ou sarrautiennes. Cette dynamique de renouvellement constant interroge la fonction même du récit : Comment le roman, en tant que genre littéraire en perpétuelle évolution, parvient-il à concilier sa liberté créatrice et sa nature transgressive avec la nécessité de se renouveler sans cesse pour demeurer un espace privilégié d'innovation esthétique et de réflexion sociale ?

I. ORIGINES ET DÉFINITIONS :

Issu d'origines lointaines et marqué dès ses débuts par une grande diversité de modèles, le roman s'impose comme le genre de la liberté et de l'ouverture infinie des possibles. Son évolution ne s'est pas faite selon un cadre rigide ou une trajectoire clairement définie, mais plutôt de manière progressive et parfois désordonnée, au gré des transformations historiques, culturelles et esthétiques. Son objet, tout comme sa forme et son contenu, n'ont cessé de varier au fil du temps, ce qui explique son caractère instable et difficilement saisissable. Cette irrégularité, souvent perçue comme un désordre, ainsi que l'ampleur de son imaginaire, ont longtemps contribué à faire considérer le roman comme un genre « hors la loi », marginal ou encore inachevé par rapport aux genres dits classiques.

Cette liberté constitutive, alliée à une souplesse formelle et à une posture fondamentalement anticonformiste, a rendu le roman suspect aux yeux des autorités morales, politiques ou esthétiques. Pris entre deux exigences contradictoires, il doit, d'une part, se défendre contre les attaques de ses censeurs, et, d'autre part, éviter le piège du conformisme qui risquerait de l'enfermer dans des traditions figées et des techniques narratives conservatrices. C'est précisément cette tension permanente qui impose au roman une nécessité vitale d'invention et de

[1] Valette Bernard (2001), *Introduction aux études littéraires*, Armand Colin, Paris, p. 22.

renouvellement. Ainsi, le roman apparaît comme le genre le moins stable de la littérature, et ce, à l'échelle universelle : il emprunte aux autres genres, les transforme, les détourne et remet en question les conventions établies. De nature profondément hétérogène et multiforme, il refuse toute normalisation stricte, comme le souligne Valette Bernard, lorsqu'il affirme que :

> « Le roman est donc un genre qui refuse avant tout les règles, les doctrines esthétiques, les bornes simplificatrices […] Terreur des critiques qui cherchent à élaborer une théorie littéraire, c'est un genre qui séduit les écrivains pour la liberté qu'il leur offre. »[1]

Si le roman demeure difficile à définir de manière définitive, c'est précisément parce qu'il échappe à toute tentative de clôture théorique. L'acte de raconter y devient un espace d'émancipation, dans lequel l'écrivain se libère des contraintes du réel pour construire un univers qui lui est propre. Par l'écriture, il parvient à exprimer, à accomplir symboliquement ou à interroger ce qu'il ne peut ni vivre ni dire dans sa réalité quotidienne. Cette liberté créatrice explique l'attrait profond qu'exerce le roman sur les écrivains, tout en suscitant une certaine inquiétude chez les théoriciens et les chercheurs qui peinent à en proposer une théorie globale et stable.

Genre profondément singulier, le roman se nourrit de tous les autres genres littéraires, qu'il intègre et transforme continuellement. Son évolution est à la fois permanente et illimitée, à l'image de la société qu'il reflète et interroge. L'histoire du roman peut ainsi être envisagée comme le récit de la conquête progressive de son statut de genre majeur au sein de la littérature. Depuis le XII^{e} siècle, où le terme « roman » désignait tout récit rédigé en langue romane, jusqu'aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, période durant laquelle il s'impose comme la forme dominante de la création littéraire, le roman n'a cessé de se transformer et de s'enrichir. Cette évolution se manifeste notamment par la multiplication de ses sous-genres : roman d'aventures, roman historique, roman policier, roman engagé, roman réaliste, entre autres.

[1] *Ibid*.

À l'époque contemporaine, face aux développements les plus récents du genre, la question centrale qui se pose à l'écrivain est celle du renouvellement du récit : comment raconter une histoire nouvelle ? Cette interrogation traduit une quête constante d'originalité, chaque romancier cherchant à inventer des modalités d'écriture inédites. Dans cette perspective, le travail sur la langue et le style occupe une place essentielle. L'usage des temps verbaux, en particulier, revêt une importance déterminante dans la construction du sens narratif. Le recours fréquent au présent, notamment, exploite son ambiguïté pour mettre en évidence la présence du narrateur, transformant le récit en discours, voire en monologue intérieur. L'emploi systématique du présent dans le roman contemporain accentue ainsi la tension entre subjectivité et objectivation, révélant l'inscription profonde de la conscience narratrice au cœur même de l'écriture romanesque.

En tant que genre littéraire, le roman a connu, au fil des siècles, de profondes transformations touchant l'ensemble de ses composantes : les thèmes abordés, l'ampleur des œuvres, la construction de l'intrigue, ainsi que la densité événementielle et la multiplication des personnages. Cette capacité d'adaptation explique le caractère impressionnant et protéiforme du roman, capable de s'ajuster à des contextes historiques et culturels extrêmement variés. Longtemps considéré comme un genre mineur, il s'est progressivement imposé comme le genre dominant de la littérature moderne, notamment parce qu'il offre aux écrivains une liberté d'expression sans équivalent.

Le discours romanesque se caractérise également par la diversité de ses composantes : le paratexte, les interventions explicites du narrateur, les jugements de valeur, les commentaires métatextuels, les maximes, les digressions philosophiques, l'allégorie ou encore la rhétorique didactique. À ces manifestations directes de la voix de l'auteur s'ajoutent des procédés plus discrets, mais tout aussi efficaces, qui participent à la mise en discours du récit. L'analyse de ces éléments permet de distinguer une narration dite « pure », dans laquelle l'auteur s'efface derrière l'histoire racontée, d'une écriture fortement marquée par la subjectivité et la présence discursive de l'écrivain. De nouvelles formes narratives émergent alors, substituant à l'intrigue linéaire et chronologique une

écriture autoréflexive, recentrée sur ses propres signes et sur les mécanismes de la narration elle-même.

De nombreux théoriciens et historiens de la littérature s'accordent à reconnaître que le roman se constitue à partir d'emprunts constants aux autres genres, dont il assimile librement les ressources. Il ne se contente pas d'intégrer ces éléments : il les transforme, les détourne et les reconfigure, faisant de cette capacité d'appropriation le moteur même de son perpétuel renouvellement. Genre ouvert par excellence, le roman porte en lui la possibilité de tout dire, d'explorer toutes les expériences et d'adopter une infinité de formes discursives. À ce titre, il ambitionne d'embrasser les fonctions et les visées traditionnellement assignées aux autres genres littéraires.

II. LE ROMAN AU XIX^{e} SIÈCLE ET LA CONQUÊTE D'UN STATUT DOMINANT

Au XIX^{e} siècle, le romancier se donnait pour mission de comprendre le réel et de le restituer à ses lecteurs. Balzac et Zola illustrent parfaitement cette ambition, notamment à travers les préfaces de *La Comédie humaine* et des *Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*. Le roman s'organisait alors autour d'une idée centrale et de personnages typiques, porteurs d'une signification sociale précise. Zola, par exemple, affirme explicitement dans la préface de *L'Assommoir* sa volonté de décrire « *la déchéance fatale d'une famille ouvrière* »[1] établissant un parallèle entre la méthode du romancier et celle du scientifique, et faisant de l'écriture un instrument de vérité.

Balzac, quant à lui, ambitionnait de dresser un inventaire exhaustif des types humains et de révéler les mécanismes complexes de la société. S'appuyant à la fois sur l'imagination et sur une documentation rigoureuse, il analysait les comportements des individus à travers les milieux sociaux et les époques. Cette approche quasi scientifique se retrouve également chez Flaubert, dont la précision stylistique et l'exigence formelle participent à une représentation minutieuse du réel.

[1] Zola Émile (1877), *L'Assommoir*, Charpentier, Paris, p. I.

Selon Raimond Michel, ces romanciers ont ainsi cherché à endosser le rôle de véritables spécialistes des sciences humaines :

> « L'âge d'or du roman se situe sans doute au XIX^e^ siècle, de Balzac à Zola. Le genre se proposait alors d'être le miroir de toute l'époque, le romancier était l'historien du présent, un docteur ès sciences sociales. Mais, au XX^e^ siècle, et en particulier à notre époque, il y a beaucoup de docteurs ès sciences sociales […] il n'est pas étonnant, dès lors, que le romancier perd ses privilèges. »[1]

Dans *Le Roman, préface à Pierre et Jean*, Guy de Maupassant affirme clairement la relativité des règles esthétiques qui régissent la création romanesque. Il définit le roman comme « *une vision personnelle du monde* »[2], se démarquant ainsi des exigences strictes du réalisme dominant de son temps ainsi que des modèles figés du roman traditionnel.

> « Tous les écrivains, Victor Hugo comme M. Zola, ont réclamé avec persistance le droit absolu, droit indiscutable, de composer, c'est-à-dire d'imaginer ou d'observer, suivant leur conception personnelle de l'art. Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger. Or, le critique qui prétend définir le Roman suivant l'idée qu'il s'en fait d'après les romans qu'il aime, et établir certaines règles invariables de composition, luttera toujours contre un tempérament d'artiste apportant une manière nouvelle. »[3]

Le métissage des formes, l'intertextualité, l'hybridation et la fusion des codes esthétiques s'imposent désormais comme des principes fondamentaux de la création littéraire moderne, entrant en concurrence directe avec l'ancienne exigence de pureté générique. La littérature contemporaine se caractérise ainsi par une remise en cause constante des frontières traditionnelles entre les genres, au profit d'écritures transgressives qui revendiquent leur caractère composite. De même, les productions romanesques d'Alain-Fournier, de Marcel Proust ou de Julien Gracq s'inscrivent dans la tradition du « récit poétique », forme

[1] Raimond Michel (1989), *Le Roman*, Armand Colin, Paris, p. 63.
[2] (de) Maupassant Guy (1992), *Le Roman, préface à Pierre et Jean*, GF. Flammarion, Paris.
[3] *Idem*, pp. 16-18.

intermédiaire où se conjuguent étroitement narration et lyrisme, intrigue romanesque et intensité poétique. Cette orientation esthétique rejoint, dans une certaine mesure, la réflexion menée par Henri Bonnet dans *Roman et Poésie*, lorsqu'il affirme l'existence de genres mixtes ou intermédiaires, situés à mi-chemin entre le roman et la poésie, et révélateurs de l'évolution des pratiques littéraires modernes.

> « Il existe aussi de véritables genres intermédiaires qui se situent à mi-chemin du roman pur et de la poésie pure. Appartiennent à ces genres intermédiaires toutes les œuvres qui se présentent ; comme les romans sous la forme d'un récit, mais qui s'astreignent à un choix de faits systématique et tel qu'il engendre une tonalité générale : sublime, merveilleux, tragique et fantaisiste, etc. qui réveille en nous un fonds d'aspirations et de sentiments plus ou moins cachés. Le plaisir lui-même est hybride : romanesque parce que l'auteur nous engage dans un récit, poétique parce qu'il nous fait jouir subjectivement de pur émotions. »[1]

Le roman moderne se définit avant tout comme une démarche d'exploration, une investigation ouverte qui ne s'appuie sur aucune vision préétablie de l'avenir ni sur une idéologie réformatrice clairement définie. Il ne cherche pas à proposer un modèle ou un programme, mais s'inscrit plutôt dans une dynamique de recherche permanente, centrée sur l'acte même d'écrire. Dans cette perspective, Jean Ricardou qualifie le roman moderne d'« aventure de l'écriture », soulignant ainsi que l'enjeu principal ne réside plus dans le récit d'événements, mais dans l'expérimentation formelle et discursive[2]. Le roman devient alors un espace de questionnement des formes narratives traditionnelles et une quête de nouvelles modalités d'expression.

Dans cette logique, la narration classique fondée sur une intrigue linéaire et des personnages clairement définis est remise en cause. Alain Robbe-Grillet, dans le sillage de Roland Barthes, considère ce type de narration comme un modèle discursif « bourgeois », hérité du roman réaliste du XIX^{e} siècle et devenu inadapté aux préoccupations du monde moderne[3]. Dès lors, le roman moderne ne se limite plus à une simple

[1] Bonnet Henri (1980), *Roman et poésie : Essai sur l'esthétique des genres, La littérature d'avant-garde et Marcel Proust*, A.G. NIZET, Paris, p. 10.
[2] Ricardou Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris.
[3] Barthes Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.

aventure fictionnelle : il acquiert une dimension militante et révolutionnaire, en ce qu'il remet en question les cadres idéologiques, esthétiques et sociaux dominants. Il s'oppose ainsi aux formes figées et aux attentes d'un lectorat façonné par les normes de la tradition balzacienne.

Cette nécessité de renouvellement constant s'inscrit dans une conception dynamique de l'art, selon laquelle aucune forme ne peut prétendre à une validité éternelle. Comme le rappelle Alain Robbe-Grillet, les formes artistiques sont soumises à un cycle de naissance, de développement et de disparition, et doivent être sans cesse réinventées pour conserver leur vitalité :

> « Les formes vivent et meurent, dans tous les domaines de l'art et de tout temps, il faut continuellement les renouveler : la composition romanesque du type XIX^e^ siècle, qui était la vie même il y a cent ans, n'est plus qu'une formule vide, bonne seulement pour servir à d'ennuyeuses parodies. »[1]

Ainsi, le roman moderne se construit en rupture avec les schémas narratifs hérités du passé, jugés incapables de rendre compte de la complexité du monde contemporain.

L'intérêt du roman moderne ne réside plus uniquement dans l'évolution du personnage, désormais perçu comme une conscience problématique ou malheureuse, mais également dans la transformation profonde de la forme narrative. Ce formalisme nouveau se manifeste à travers des images, des structures et des procédés qui revendiquent une certaine autonomie par rapport au déroulement linéaire de l'histoire. C'est cette émancipation des formes qui justifie l'emploi récurrent des termes « moderne » ou « nouveau » pour qualifier ces écritures romanesques. Il s'agit alors d'une rupture nette avec les attentes de la « bourgeoisie balzacienne », qui concevait le roman comme un miroir fidèle de la société. En ce sens, le roman moderne peut être envisagé comme un outil de progrès politique et social, parfois associé à des idéaux de transformation collective, qu'il s'agisse de la lutte des classes ou du combat pour l'indépendance.

[1] Robbe-Grillet Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, p. 114.

Le concept de transgression, souvent perçu de manière négative, apparaît au contraire comme un facteur essentiel de richesse et de renouvellement littéraire. En contestant les normes établies, la transgression garantit la continuité et la régénération de la littérature. Les mouvements d'avant-garde ont ainsi dénoncé les genres traditionnels comme des carcans devenus obsolètes. L'innovation permanente devient alors une caractéristique fondamentale de la création littéraire, notamment à travers l'élaboration de nouvelles règles poétiques propres au roman, allant parfois jusqu'à une rupture radicale avec les traditions antérieures. Cette dynamique de rupture est inhérente à l'histoire des arts et de la culture, et trouve souvent son origine dans des situations de crise, qu'elles soient individuelles ou collectives. Toutefois, l'intensité de cette remise en cause dépend étroitement des bouleversements sociaux, politiques ou existentiels traversés par l'écrivain et par la société dans laquelle il évolue.

Au XX^{e} siècle, marqué par les crises économiques et politiques, les guerres mondiales et les profondes remises en question de la pensée occidentale, le rôle du romancier se transforme radicalement. Il n'est plus celui qui explique le monde ou qui prétend en détenir le sens, mais un être lui-même traversé par le doute, l'angoisse et l'incertitude. Incapable de formuler des certitudes ou de délivrer des leçons, le romancier moderne témoigne d'un monde où les convictions solides se sont effondrées, faisant du roman un lieu privilégié de questionnement, d'inquiétude et de recherche de sens.

III. RENOUVELLEMENT DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE AU XX^{e} SIÈCLE

La création romanesque du XX^{e} siècle se distingue profondément de celle du XIX^{e} siècle, en particulier après la Seconde Guerre mondiale. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, les écrivains ont été confrontés à de profondes interrogations quant à leur responsabilité en tant qu'artistes face aux bouleversements qui affectaient leurs sociétés, ainsi qu'au rôle qu'ils étaient appelés à assumer afin d'éviter la répétition de tels conflits. Les surréalistes, pour leur part, ont estimé avoir trouvé une réponse à cette crise en prônant une rupture radicale avec la société bourgeoise et les valeurs qui la fondaient. Ces événements ont entraîné

de vastes bouleversements touchant l'être humain dans sa profondeur, et l'écrivain, lui aussi ébranlé, a ressenti le besoin de comprendre et de repenser le monde. C'est dans ce contexte que la littérature a été profondément transformée, voyant ses repères traditionnels remis en question et de nombreuses notions redéfinies.

> « C'est pourquoi, de Dostoïevski à Proust, de Joyce à Faulkner, de Bernanos à Modiano, le romancier se donne pour tâche de proposer des énigmes, d'évoquer un monde incertain et opaque, de donner un puzzle en faisant appel de plus en plus à la collaboration du lecteur. Quelles que soient les modalités de présentation de ce puzzle, quel que soit son degré de difficulté, il est le reflet d'un univers de l'incertitude, du doute, de l'interrogation. Si le roman du XIXe siècle était lié profondément à la foi dans les vertus et les progrès de la connaissance, le roman de notre temps est rongé par les remises en question et les incertitudes de l'esprit. »[1]

Le roman de la première moitié du XX^e^ siècle se caractérise par l'émergence de plusieurs grands modèles qui interrogent largement les enjeux politiques de leur époque, tout en donnant lieu à d'importantes réflexions d'ordre esthétique. L'œuvre d'André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, en constitue une illustration significative, dans la mesure où elle articule une réflexion sur la morale occidentale à une volonté de renouveler les formes traditionnelles du roman. Pour Gide, l'écrivain se doit de demeurer accessible à ses lecteurs et de transmettre avec clarté les expériences et les questionnements élaborés au sein de ses fictions. Cette exigence de lisibilité ne l'a cependant pas empêché d'innover sur le plan formel, en proposant un genre romanesque hybride, situé à la croisée du récit en prose, du dialogue théâtral, de la poésie et du traité moral, qu'il désigne sous le terme de « sotie ». Cette pratique témoigne de la richesse et de la diversité générique qui caractérisent son œuvre.

Aussi, le roman du XX^e^ siècle est un roman des remises en question et il exprime les incertitudes de l'esprit moderne. Ce qu'on appellera bientôt le « Nouveau Roman » devient le reflet d'un univers dans lequel l'homme a cessé d'avoir une influence sur l'Histoire. En effet, il accorde plus de place aux objets et fait disparaître l'aventure et le personnage traditionnel typifié, et il devient une sorte de témoin ou d'observateur passif qui

[1] *Ibid.*, p. 23.

enregistre les perceptions et les sensations qui lui viennent de tout ce qui se passe autour de lui, c'est ce que nous remarquons chez Alain Robbe-Grillet, dans *Les Gommes* ou *La Jalousie*.

D'après Pierre Chartier, la première contestation du genre romanesque avait été liée au renouvellement de l'idéologie vers la fin du XIX^{e} siècle : c'est là que des écrivains ont commencé à s'écarter des voies traditionnelles du roman. Malgré ou à cause de la richesse de l'héritage de Zola, de Balzac, etc., de grands écrivains tels que Proust, Céline, Sartre ont pris un tout autre chemin.

> « En fait, en 1950, le roman était entré depuis longtemps dans un âge de contestation aiguë. Dès les années 1890, une foule de critiques s'élèvent contre les canons du naturalisme et, plus largement, contre les principes du réalisme. En 1887, […], cinq des disciples de Zola avaient condamné, par une lettre ouverte publiée dans Le Figaro, les « excès » du maitre, mêlant leurs vois aux contre-attaques des spiritualistes et symbolistes. »[1]

Le lecteur lui-même est devenu davantage attentif à la voix du romancier, à la qualité d'une présence narrative et à la sincérité du témoignage, plutôt qu'aux prouesses d'une narration réaliste ou aux performances d'une description exhaustive visant à reproduire le réel et à représenter la société avec la plus grande fidélité possible. Dès lors, des écrivains tels que Breton et Valéry se sont écartés des voies consacrées du roman traditionnel. Si celui-ci connaît un certain recul, c'est notamment parce qu'une importance accrue est désormais accordée à la vie intérieure des personnages, sans chercher à les réduire à des types figés, comme c'était le cas auparavant.

Le culte du long roman détaillé et circonstancié a ainsi cédé la place à l'essor du poème en prose et à une esthétique de l'instant privilégié, fondée sur l'illumination. Cette orientation rejoint la réflexion de Milan Kundera sur le rôle central du rêve et de l'imagination chez Kafka et les surréalistes, à travers la fusion du réel et de l'onirique. Il s'agit à la fois de l'aboutissement d'une évolution et de l'ouverture vers de nouveaux

[1] Chartier Pierre (2005), *Introduction aux grandes théories du roman,* Armand Colin, Paris, p. 153.

champs d'exploration, que le roman peut investir grâce à l'imagination, en dépassant les limites du principe de vraisemblance.

> « La fusion du rêve et du réel. Cette énorme découverte est moins l'achèvement d'une évolution qu'une ouverture inattendue qui donne à savoir que le roman est le lieu où l'imagination peut exploser comme dans un rêve et que le roman peut affranchir de l'impératif apparemment inéluctable de la vraisemblance. »[1]

Même les sources d'inspiration du roman ont connu une profonde mutation : ce n'est plus le monde objectif qui constitue le centre de l'attention, mais bien son image filtrée par la conscience des personnages, ainsi que les émotions et les sensations qui naissent de leur confrontation au réel. Ainsi, chez Proust, il ne s'agit nullement d'observer la société afin d'en proposer une peinture exacte ou un reflet fidèle. La spécificité du roman moderne réside plutôt dans la restitution des images intérieures qui surgissent dans l'esprit au contact de la réalité, ce que les peintres avaient déjà désigné, pour leur art, sous le terme d'« impressions ».

À titre d'illustration, les héros proustiens cherchent avant tout à comprendre le monde et à déchiffrer les signes qu'il leur adresse, plutôt qu'à vouloir le transformer ou le modifier. Leur quête n'est donc pas orientée vers l'action ou le changement, mais vers l'interprétation et la connaissance. Ce sont des personnages habités par un questionnement incessant sur leur propre existence. Le roman moderne met ainsi en scène une large gamme de sentiments, notamment l'incertitude, le doute et l'incompréhension, qui traduisent la complexité de la conscience humaine.

Il s'opère ainsi un déplacement de l'intérêt romanesque : le lecteur n'est plus principalement captivé par le déroulement de l'intrigue, mais par l'énigme que constitue le monde lui-même. Celui-ci cesse d'être un simple arrière-plan au service de l'histoire racontée pour accéder au statut d'élément central du récit. Le personnage principal devient alors une sorte de médiateur entre sa conscience et la réalité qui l'environne. Dans cette perspective, l'espace et le temps ne se limitent plus à de

[1] Kundera Milan (1986), *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, p. 27.

simples cadres narratifs ; ils deviennent de véritables objets du récit. Ils sont donnés à voir au lecteur non pas tels qu'ils existent objectivement, à travers une représentation fidèle et descriptive, mais tels qu'ils se manifestent dans la conscience du héros, filtrés par ses perceptions et ses impressions intérieures.

IV. LE ROMAN À L'ÈRE DES SOUPÇONS ET DES CRISES :

De Vallès à Céline, et de Proust jusqu'au Sartre, le roman se définit de plus en plus comme le lieu d'expression d'une expérience singulière. Céline, en particulier, a été profondément marqué par les atrocités des deux guerres mondiales et par l'ensemble des épreuves qu'elles ont engendrées : existence chaotique, échec de l'enfance, dureté du travail, précarité et menace constante du chômage. Ses œuvres se situent ainsi à la frontière du roman, de l'autobiographie et du témoignage, mêlant fiction et vécu personnel. Elles donnent voix à un profond sentiment de rejet et de dégoût face au monde.

La parole romanesque ne vise donc plus uniquement à séduire ou à persuader le lecteur par le récit d'événements, mais cherche surtout à lui faire reconnaître et accepter la vérité de l'expérience relatée. Comme le souligne Pierre Chartier, l'ensemble de la littérature, et plus particulièrement le roman, a connu depuis la fin du XIX^{e} siècle une transformation majeure. L'enjeu n'est plus seulement de raconter des histoires, mais d'explorer les profondeurs de l'être humain et de tenter de répondre à des interrogations philosophiques de plus en plus complexes.

> « On proclame dépassé le temps des larges enquêtes objectives de la concurrence à l'état civil ou du procès-verbal à prétention scientifique et déterminante de la société contemporaine. On demande à faire place à des idéaux « plus élevés », sensibles aux mystères des conduites humaines, à des idées philosophiques plus ambitieuses. »[1]

Si, dès le XIX^{e} siècle, des romanciers tels que Zola et Flaubert avaient entrepris d'explorer les méandres de la conscience, avec l'avènement du Nouveau Roman, c'est l'ensemble de l'intrigue qui se trouve désormais

[1] Chartier Pierre, *op. cit.*, p. 154.

modelé par l'expérience intérieure des personnages. L'histoire racontée devient ainsi l'écho d'une conscience fragmentée et instable. Le roman entre alors dans ce que Nathalie Sarraute a nommé « *L'Ère du soupçon* »[1].

Cette mutation esthétique est indissociable d'une évolution idéologique profonde, laquelle est à l'origine des transformations du genre romanesque. Celles-ci s'observent à presque tous les niveaux de l'écriture. Sur le plan narratif, on assiste à l'abandon de l'intrigue linéaire et solidement construite propre au roman classique, au profit d'une décomposition volontaire des formes, perceptible dans le bouleversement délibéré des techniques romanesques traditionnelles.

> « Et en un sens, malgré la reprise de l'invention romanesque, sensible en France à partir des années 1920, et plus largement en dépit d'une admirable floraison de chefs d'œuvres à l'échelle internationale, qui témoigne de la force renouvelée du genre, la crise du roman n'a pas cessé : au contraire. La littérature tout entière est entrée depuis la fin du XIX^e^ siècle dans une phase fondamentalement critique, à laquelle le roman, manière littéraire quantitativement dominante, n'échappe pas. Nathalie Sarraute a raison : pour le roman, le XX^e^ siècle est bien, féconde et ambiguë, l'ère du soupçon. »[2]

On observe également un intérêt marqué pour d'autres composantes du récit, notamment le discours et la description. Si cette dernière ne constitue pas le noyau central du projet romanesque, elle n'en demeure pas moins un objet constant de réflexion quant à ses modalités de fonctionnement. La description s'est ainsi progressivement imposée, sans pour autant obéir aux mêmes principes dans le roman classique et dans le roman moderne. Il convient alors de souligner la difficulté et la complexité qu'il y a à déterminer avec précision les frontières qui séparent ces deux formes d'écriture romanesque. D'après Bernard Valette, « *On est donc obligé de reconnaitre qu'aucune théorie linguistique globale ne peut rendre compte à la fois des descriptions de Balzac et de celles de Robbe-Grillet* »[3]. Chez le premier, elle a le rôle de

[1] Sarraute Nathalie (1956), *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris.
[2] Chartier Pierre, *op. cit.*, p. 155.
[3] Valette Bernard (1993), *Esthétique du roman moderne*, 2ème éd., Éditions Nathan, Paris, p. 31.

reproduire une réalité préexistante, pour le deuxième, elle est créatrice, son objectif est concentré sur la description même et non sur l'objet décrit. En définitive, on constate l'évolution qui se fait au niveau du style.

Conclusion :

Ainsi, le roman se donne à voir comme un genre mouvant et difficile à circonscrire, dont la fécondité repose précisément sur sa capacité à échapper aux normes figées et aux modèles immuables. Sa liberté créatrice l'autorise à explorer sans relâche de nouveaux horizons esthétiques, tout en demeurant étroitement lié aux réalités historiques, sociales et idéologiques de chaque époque. De Balzac à Robbe-Grillet, de Proust à Kateb Yacine, il n'a cessé de se transformer, de rompre avec les conventions et d'affirmer une double vocation, à la fois artistique et critique. Loin de se confiner dans un héritage immobile, le roman se renouvelle sans cesse, assurant ainsi sa vitalité et sa place centrale dans la réflexion sur l'homme et sur le monde. Son instabilité ne saurait donc être perçue comme une défaillance, mais comme la condition essentielle de sa modernité et de sa portée universelle.

Au terme de cette réflexion, il apparaît que le roman est, par nature, un genre en perpétuel devenir, dont l'histoire est indissociable de l'innovation et de la remise en cause des formes établies. D'abord marginal, il s'est progressivement imposé comme le genre emblématique de la modernité grâce à son extraordinaire faculté d'adaptation, d'expérimentation et de dépassement des cadres traditionnels. De l'esthétique réaliste du XIX^{e} siècle aux profondes mutations idéologiques et formelles du XX^{e} siècle, le roman n'a cessé de réinventer ses structures, ses procédés narratifs et sa relation au réel. Devenu un lieu privilégié de la subjectivité, du doute et de l'interrogation critique, il rend compte des crises de l'homme moderne tout en ouvrant des perspectives nouvelles. Ainsi, loin d'être indéfinissable par faiblesse, le roman puise sa force dans cette plasticité même qui lui permet de demeurer vivant, universel et résolument moderne.

Références bibliographiques :

1. Barthes Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
2. Bonnet Henri (1980), *Roman et poésie : Essai sur l'esthétique des genres, La littérature d'avant-garde et Marcel Proust,* A.G. NIZET, Paris.
3. Chartier Pierre (2005), *Introduction aux grandes théories du roman,* Armand Colin, Paris.
4. (de) Maupassant Guy (1992), *Le Roman, préface à Pierre et Jean,* GF. Flammarion, Paris.
5. Kundera Milan (1986), *L'Art du roman*, Gallimard, Paris.
6. Raimond Michel (1989), *Le Roman*, Armand Colin, Paris.
7. Ricardou Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris.
8. Robbe-Grillet Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris.
9. Sarraute Nathalie (1956), *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris.
10. Valette Bernard (1993), *Esthétique du roman moderne*, 2ème éd., Éditions Nathan, Paris.
11. Valette Bernard (2001), *Introduction aux études littéraires*, Armand Colin, Paris.

Références romanesques (illustrations littéraires) :

12. Balzac Honoré de (1830-1856), *La Comédie humaine*, Paris.
13. Céline Louis-Ferdinand (1932), *Voyage au bout de la nuit*, Denoël & Steele, Paris.
14. Gide André (1925), *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, Paris.
15. Kateb Yacine (1956), *Nedjma*, Seuil, Paris.
16. Proust Marcel (1913-1927), *À la recherche du temps perdu*, Bernard Grasset & Gallimard, Paris.
17. Robbe-Grillet Alain (1953), *Les Gommes*, Minuit, Paris.
18. Robbe-Grillet Alain (1957), *La Jalousie*, Minuit, Paris.

19. Sartre Jean-Paul (1938), *La Nausée*, Gallimard, Paris.

20. Zola Émile (1871-1893), *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire,* Paris.

21. Zola Émile (1877), *L'Assommoir*, Charpentier, Paris.