

Vittorio Frigerio

## Moretti, Franco (éd.). *Il romanzo. Volume secondo. Le forme*. Einaudi. Torino, 2002.

L'intention de cette série de volumes sur le roman éditée par Franco Moretti ne peut manquer d'évoquer ce que le roman lui-même, celui du dix-neuvième siècle en particulier, a souvent eu de totalisateur : la pulsion irrésistible vers une représentation complète de la société et du monde. En exagérant un peu, mais après tout à peine, on pourrait en effet dire que les visées de cette entreprise, qui en est maintenant à son deuxième volume, rappellent par leur désir de tout inclure et de tout examiner les tentatives de Balzac, de Dumas ou de Zola d'inscrire à l'intérieur d'une seule oeuvre tout ce qui peut se dire sur tout ; « tout », dans ce cas, étant le roman en tant que genre central et incontournable, en tant qu'expression littéraire dominante à l'époque moderne. Sans vouloir préjuger des suites de l'aventure, il faut bien avouer que jusqu'ici le caractère quelque peu démesuré de l'exercice n'a nui en rien aux résultats obtenus. L'intention première de cette série de recueils est de fournir un portrait complexe, vivant et multiforme d'une forme d'expression littéraire dans tous ses avatars, y compris ceux que la critique traditionnelle a longtemps cherché à marginaliser, sur la base de jugements de valeur d'essence principalement idéologique ou de conceptions esthétiques rigides et axiologiques. Nulle idée préconçue de cet ordre ne se situe à la base de ce recueil, qui cherche au contraire à circonscrire aussi largement que possible le champ d'activité du roman, à la fois du point de vue générique et du point de vue géographique. Il est bien évident alors, que pour les étudiants de culture populaire ce deuxième volume ne peut manquer de présenter un intérêt certain.

Alternant les études d'ordre essentiellement historique, qui portent sur des cas particuliers, souvent d'ailleurs « canoniques », avec des analyses de plus grande haleine, cette collection passe en revue les moments fondamentaux de l'évolution du phénomène de la culture de masse. Dans une section consacrée aux prototypes et aux genres, Ian Duncan fournit un résumé fort utile de l'esthétique du roman noir, le « *gothic novel* » anglais, à travers une analyse du *Château d'Otrante* de Walpole, un véritable classique du genre. Paolo Tortonese se penche ensuite sur *Les mystères de Paris*. Son analyse, quoique évoquant dans l'essentiel des remarques que les connaisseurs de Sue se souviendront d'avoir trouvé avant un peu chez Stirner, un peu chez Marx ou encore chez Bory, a le mérite - qui n'est pas des moindres - de présenter clairement certaines évidences que les lieux communs de la critique institutionnelle ont volontiers escamotées. Notamment, du point de vue de la structure du roman, le fait de la pré-existence de la technique dilatoire (le suspense), dans des productions moins soupçonnables de tentations « populaires » - alors que l'on a souvent arbitrairement réduit la construction romanesque du feuilleton à un jeu avec le lecteur basé exclusivement sur la frustration et le renvoi des attentes. Aussi, il est quelque peu réjouissant de lire que « Rodolphe, en même temps coupable et bon, est le plus moral de tous les personnages de Sue, et on n'a pu le confondre avec un parent proche du surhomme nietzschéen que par une légèreté surprenante. » (p. 149) En effet, s'il est vrai que Rodolphe partage au moins avec le surhomme du philosophe allemand une certaine supériorité

intrinsèque de naissance, rehaussée par la bassesse et l'incapacité des gens parmi lesquels il opère, il est aussi vrai que le rapprochement entre les deux postulé par Eco, à la suite de Gramsci, auquel Tortonese fait ici vraisemblablement allusion, ressemble pour finir plus à une caricature qu'à une analogie.

Dans la suite de ces études il faut aussi citer le texte de Geoffrey Winthrop-Young sur le roman *La guerre des mondes*, de H. G. Wells. Ici aussi le lecteur aura le plaisir de découvrir, au bout d'une analyse historique et générique rondement menée des conclusions d'une justesse à la fois synthétique et évocatrice, telle celle-ci : « Tous les genres littéraires sont des hybrides, mais certains le sont plus que d'autres. [...] On dirait que la voracité typique du roman se montre particulièrement omnivore dans le cas de la science-fiction : c'est justement la capacité qu'elle a d'emprunter, d'imiter, d'assimiler, de dépasser et de proliférer qui rend difficile de la définir de façon exhaustive. » (p. 177)

Dans la troisième partie de l'ouvrage, significativement intitulée « Haut et bas », on trouve un long essai de Beatriz Sarlo sur le roman sentimental, de 1700 à l'an 2000, proposant un tour d'horizon de ce sous-genre particulier de la littérature populaire qui se montre digne des études antérieures de Ellen Constans ou de Julia Bettinotti. Quant à Daniel Couégnas, il propose à son tour une vision d'ensemble de l'évolution des formes et des contenus dans la littérature de masse à l'enseigne « du changement et de la continuité » : "De la Bibliothèque bleue à James Bond". Ici aussi, au détour de quelques remarques d'ordre essentiellement historique, on peut avoir le plaisir de trouver certains jugements on ne peut plus pertinents, que seul le caractère délibérément international et multiculturel de l'entreprise semble permettre, dont notamment celui-ci : « L'exemple de la France montre on ne peut plus clairement à quel point la chance inestimable de posséder une culture et un passé littéraire prestigieux, peut représenter une limite pour l'étude du panorama du romanesque dans sa totalité, créant l'habitude de jugements d'ordre élitaire et de prises de position institutionnelles qui privilégient la *célébration* au lieu de l'*analyse*. » (438) Les lecteurs de *Belphégor* trouveront aussi intéressante la déclaration finale de la réflexion de Couégnas, qui affirme préférer « considérer la paralittérature comme *un objet d'étude situé au point de contact entre les Belles lettres et la culture médiatique* » (p. 438), nuancant par là la position qu'il estime être celle partagée par la plus grande partie des chercheurs nord-américains, dont Paul Bleton et le groupe de Montréal, qui considèrent le pôle médiatique comme plus fructueux pour l'analyse que le pôle littéraire.

Il ne faut pas oublier, pour terminer, de mentionner l'article de Jeffrey Brooks, "Le roman populaire en Russie, des histoires de brigands au réalisme socialiste", qui donne un portrait fort intéressant de l'influence de la littérature de masse étrangère (surtout les *dime novels*) en Russie soviétique, des tentatives autochtones de création d'une authentique littérature de masse, et de l'incapacité du régime d'arriver à stimuler la création d'oeuvres romanesques susceptibles d'accrocher et de fidéliser les lecteurs.

Nous restons persuadé que la critique littéraire contemporaine ne peut que gagner à suivre le parcours qui lui est indiqué par cet ouvrage, remplaçant une opposition trop souvent infructueuse entre « haute » littérature et littérature populaire, par une tentative ouverte et honnête d'identifier les caractéristiques universelles qui font du roman la forme de création la plus représentative de l'époque moderne.

Pour citer Moretti, il faut faire « une histoire de la littérature qui est une histoire de la culture. »