Document generated on 07/14/2025 10:37 p.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Comment donner sens à un corpus?

Le roman urbain contemporain de Christina Horvath. Presses de la Sorbonne nouvelle, 256 p.

Émilie Brière

Number 223, November–December 2008

Pour la sociocritique : l'École de Montréal

URI: https://id.erudit.org/iderudit/16748ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Brière, É. (2008). Comment donner sens à un corpus? / *Le roman urbain contemporain* de Christina Horvath. Presses de la Sorbonne nouvelle, 256 p. *Spirale*, (223), 28–30.

Tous droits réservés © Spirale, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Comment donner sens à un corpus ?

LE ROMAN URBAIN CONTEMPORAIN de Christina Horvath
Presses de la Sorbonne nouvelle, 256 p.

par ÉMILIE BRIÈRE

La ville est une fiction. Cette ville n'existe pas.
Ce qui se peint c'est notre idée de la ville,
ce que nous mettons en jeu entre nous et le dehors
lorsque nous disons le mot ville.
— François Bon, *Dehors est la ville*

Le foisonnement et la diversité de la production littéraire contemporaine imposent à quiconque entend en rendre compte de ne traiter d'elle que de façon partielle et sélective, en regroupant des textes pour lesquels on fait l'hypothèse qu'ils ont au moins une caractéristique en commun. Quel que soit ce trait unificateur, un écueil guette le critique : limiter son champ d'analyse à la seule caractéristique commune qui justifie l'existence du corpus et, conséquemment, réduire la complexité et l'intérêt du texte à cette seule facette — ce qui est plus grave encore. De manière générale, les chercheurs qui tentent de cartographier la production littéraire d'une époque donnée sont conscients du caractère artificiel et arbitraire des catégories et corpus créés. Cette vigilance s'affiche de façon encore plus marquée ces dernières années, à l'heure où le soupçon hérité des dernières avant-gardes modernes pèse sur toute entreprise de description et d'explication dogmatique du réel. Qui plus est, lorsqu'il s'agit de la littérature d'aujourd'hui, la méfiance qui accompagne ce réflexe taxinomique se trouve exacerbée par deux facteurs supplémentaires : la contemporanéité du sujet avec son objet, qui mine tout possible recul, et le soupçon qui constitue non seulement l'arrière-fond intellectuel et philosophique de la pensée contemporaine occidentale, mais qui détermine également de nombreuses pratiques d'écriture littéraire d'aujourd'hui, tant du point de vue de leurs thèmes que de leurs formes.

Le roman urbain

C'est à l'aune de ces réflexions portant sur la nécessité et sur la difficulté de constituer un corpus dans l'étude du roman contemporain que nous aborderons l'ouvrage de Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain*. Comme l'indique la quatrième de couverture, le travail d'Horvath repose non seulement sur la volonté de donner sens à une partie de la littérature d'aujourd'hui, mais d'instituer son corpus comme genre à part entière : « *En faisant appel à la notion de surmodernité, il [cet ouvrage] cherche à saisir les caractéristiques d'un nouveau genre, résolument tourné vers le social et l'actualité :* le roman urbain » (l'auteure souligne). Cette démarche suppose que les recoupements entre les textes soient suffisamment nombreux pour former un ensemble autonome aux contours assez rigides, et, en quelque sorte, que cet ensemble préexiste au travail d'analyse mené par Horvath.

La façon de traiter *du* et non *des* romans urbains témoigne également de la supposée homogénéité du corpus, posée non pas comme obtenue au terme des analyses, mais comme postulat préliminaire présidant à l'étude des textes : « *Je me propose d'étudier* le *roman urbain parce qu'il me semble que* ce genre *entièrement tourné vers les phénomènes actuels des sociétés occidentales fortement urbanisées joue un rôle clé dans la mise en fiction de l'univers contemporain* » (nous soulignons). Pour Horvath, il existe bel et bien un sous-genre romanesque, celui du roman urbain, qui possède sa propre histoire, son propre canon, sa propre topique. Les textes qu'elle étudie en font nécessairement partie et, de ce fait, ils permettent au chercheur qui s'y intéresse de tirer par induction et recoupements statistiques les traits majeurs que ce genre revêt aujourd'hui.

Ce sont précisément l'énumération et le développement de ces caractéristiques communes aux textes étudiés qui déterminent la structure de l'ouvrage. Horvath définit le roman urbain à partir de quatre critères : en plus d'avoir pour cadre une grande métropole, il « *doit également s'ancrer dans l'époque contemporaine [à l'auteur et au lecteur au moment de la parution], s'intéresser au quotidien ordinaire de ses personnages et porter les marques intrinsèques de l'actualité* ». C'est dire que la définition du genre repose sur un critère de réalisme : la ville représentée doit correspondre à la ville réelle et à l'expérience que ses habitants en font. En d'autres termes, c'est la précision référentielle qui détermine le genre urbain.

Une fois cette définition posée, l'ouvrage se déploie en chapitres, douze exactement, consacrés chacun à une caractéristique du roman urbain, c'est-à-dire — suivant la définition qu'en donne Horvath — une caractéristique propre autant à la ville *réelle* qu'à sa transcription *textuelle*. Les chapitres sont tous, peu ou prou, structurés de la même façon. L'indentification d'un élément de l'urbanité contemporaine s'appuie sur des essais de sociologie, d'anthropologie, de géographie, d'histoire, de philosophie. Cette caractéristique est ensuite rapportée à l'histoire de l'émergence des métropoles modernes et à celle, parallèle, du genre urbain, tout particulièrement aux œuvres de ses plus grands représentants du XIXe siècle : sont souvent convoqués Hugo, Balzac, Sue, Zola. Ce parcours a pour finalité de valider la qualité topique de la caractéristique en question. Finalement, ce trait est découvert dans les œuvres du corpus, ce qui permet de montrer qu'il s'agit bien là de romans urbains puisqu'ils représentent fidèlement les éléments propres à la ville contemporaine et à la vie de ses habitants. Les caractéristiques ainsi découvertes concernent autant les lieux de l'action (la ville, son envers

et sa périphérie, les quartiers et leur identité, les non-lieux), le personnel romanesque (flâneurs, détectives, *serial killer*, passantes, femmes fatales, sans-abri, immigrés, banlieusards, antihéros, super-héroïnes) que les formes de l'intertextualité (l'affichage urbain, le discours des médias, du cinéma, de la musique).

Le roman urbain : un reflet de la société contemporaine ?

Le travail d'Horvath repose sur le postulat que le roman reflète la société qui l'environne et qu'il est un moyen privilégié pour les romanciers et les lecteurs de *« saisir la vie à l'état brut »*. Conçu comme photographie potentiellement fidèle de son contexte, le roman urbain peut être utilisé pour sa valeur documentaire. Le chercheur qui adhère à cette conception du roman comme document tend alors à rendre compte de son contenu sans égard à la forme qui en modélise le sens. Horvath ne s'en cache d'ailleurs pas : le choix des romans dont elle traite s'est fait en fonction de leurs parentés thématiques, c'est pourquoi *« [elle s'est] abstenue de juger la valeur littéraire des textes »*. Cette façon de définir le roman apparaît également dans les « visées » que Horvath prête aux textes : *« Aujourd'hui, les bribes de textes recyclées dans l'œuvre littéraire assument toujours cette fonction, essentielle pour la* visée documentaire *du roman urbain »* et *« Le* projet réaliste *du roman urbain qui se veut* un document illustrant l'époque actuelle, *pourrait difficilement se passer de l'air du temps qui émane de ces publicités* fragments de la vie réelle *ou pastiches produits par le romancier produisant chez le lecteur une illusion réaliste et* renouant le lien entre le texte de fiction et la réalité » (nous soulignons).

Il convient ici de noter que le terme « réaliste » employé par Horvath dans cette dernière phrase apparaît incongru lorsqu'il est appliqué au roman contemporain. Si l'idée d'un « retour au réel » opéré par les romanciers français depuis 1980 est généralement admise, cela ne signifie pas pour autant que la peinture du monde social puisse se faire grâce aux mêmes procédés de représentation que ceux promus par les auteurs du siècle dernier. Au contraire, le soupçon qui pèse désormais sur la possibilité de rendre compte fidèlement du réel fait porter le doute sur toute représentation qui ne montre pas l'objet représenté en même temps qu'elle exhibe son statut. Cet anachronisme dans les concepts employés pour décrire le roman contemporain trouve probablement son explication dans les ouvrages critiques convoqués et listés en bibliographie : seuls deux d'entre eux portent sur la littérature contemporaine, le reste étant consacré à la représentation de la ville dans le roman du XIXe siècle, plus particulièrement dans le roman... réaliste.

C'est en regard de la conception du roman qui fonde l'ouvrage que l'on peut exprimer des doutes quant à la validité de la catégorie générique instituée par Horvath. À mon sens, la reconnaissance d'une parenté poétique, et non uniquement thématique, est indispensable à l'identification d'un genre ou d'un sous-genre. De plus, il me semble que le projet de l'ouvrage, tel qu'il se présente dans l'introduction, a tout de la pétition de principe : puisque le roman documente la société contemporaine, et puisque la société contemporaine est urbaine, le roman contemporain est donc forcément urbain. En d'autres termes, parler du roman *urbain contemporain* tiendrait du pléonasme. D'ailleurs, les caractères distinctifs du sous-genre que Horvath tente de décrire sont bien souvent le propre non seulement du roman urbain, mais de tout discours romanesque[1]. C'est le cas par exemple de l'intertextualité : *« Ces diverses pratiques [de l'intertextualité] méritent qu'on s'y arrête un peu puisqu'elles paraissent consubstantielles au genre du roman urbain, qui tend à absorber des bribes de textes de divers types et à les intégrer à son discours. »*

La question de l'intertextualité, telle qu'elle est abordée par Horvath, apparaît d'autant plus problématique que l'auteure en réduit le rôle à une sorte d'étiquette « coup de cœur Renaud-Bray » servant à donner le goût de la littérature et à guider le lecteur dans les rayons de la librairie : *« À l'examen attentif des pratiques intertextuelles dans les romans du corpus, deux visées essentielles semblent émerger. Premièrement, il s'agit pour les romanciers de faire la promotion de la littérature pour inciter à la lecture, comme le fait Daniel Pennac qui déplore qu'à une époque dominée par l'audiovisuel, cette activité occupe de moins en moins de place dans nos loisirs. Jean-Claude Izzo, pour sa part, fait dans ses romans une véritable campagne pour faire connaître ses poètes marseillais préférés : [...] »*. On peut convenir que les marques d'intertextualité puissent élargir l'horizon culturel des lecteurs. Cependant, qu'il s'agisse là des deux « visées essentielles » du dialogue intertextuel témoigne d'une méconnaissance de la richesse de ce procédé.

Du côté de la sociocritique

La conception du roman sur laquelle s'appuient les recherches en sociocritique est tout autre. À rebours de Horvath, les tenants de cette approche critique considèrent que le roman ne peut dire la vérité sur le monde, pas plus que tout autre discours, littéraire ou non. Le roman n'a pas la faculté de refléter le monde réel, pour la bonne raison que celui-ci est par essence impossible à transcrire dans toute sa complexité — ni par les romanciers, ni par les journalistes, ni par les essayistes, ni par les scientifiques. Chaque production discursive se présente comme une tentative d'élucidation du monde ; elle dialogue avec d'autres discours, mais elle n'arrive jamais à traduire fidèlement le réel. Héritière en cela de Bakhtine, la sociocritique conçoit le roman comme fondamentalement dialogique, accueillant et confrontant en son sein les discours, les langages, les idéologies et les visions du monde issus d'autres horizons discursifs. Si le roman ne reflète pas le réel à proprement parler, il possède, en revanche, un pouvoir de signification, d'invention et de critique à l'égard du monde, des façons de l'imaginer et de l'exprimer. Il est en mesure de dire autre chose de son objet et de le dire autrement que les autres discours. La sociocritique, en s'appuyant sur l'étude de ces procédés de mise en texte, autorise donc également la hiérarchisation des romans dont elle s'occupe selon qu'ils actualisent de façon plus ou moins riche et novatrice les potentialités sémiotiques et dialogiques qui sont à sa portée.

Ce qui distingue le roman de Jean Échenoz de l'essai de Marc Augé, pour reprendre les auteurs cités par Horvath, ce n'est pas leur thème : tous deux se penchent sur l'urbanité contemporaine. Cependant, ils se démarquent par les procédés textuels : la façon dont ils traitent le même objet les distingue ▶

et fait appartenir leur discours à des ensembles génériques différents. Si les parentés thématiques peuvent rendre un corpus signifiant, c'est uniquement, me semble-t-il, dans la mesure où le chercheur s'occupe également des modalités de leur mise en texte et y découvre là aussi des recoupements. Pour le dire plus simplement, dans une optique sociocritique, la question posée aux textes est moins « de quoi parlent-ils ? », mais plutôt « qu'en disent-ils ? » et « comment le disent-ils ? ».

Une telle herméneutique sociale n'est évidemment pas la seule approche permettant de donner sens à un corpus. Mais elle se révèle fort adaptée à la tâche que s'est donnée Christina Horvath : chercher à faire signifier un corpus de romans, présentant entre eux des similitudes thématiques, avec un contexte social particulier. En évitant de rabattre le roman sur le réel ou sur les discours qui prétendent en donner une description conforme, cette approche respecte et donne à comprendre la complexité et la richesse du texte littéraire.

Cette dernière remarque explique également l'intérêt que présente la sociocritique dans l'étude du roman contemporain. On perçoit dans la percée institutionnelle de la sociocritique au cours des dernières décennies du XXe siècle et dans les mutations du roman depuis 1980 une parenté d'enjeux qui travaillent autant les écrivains que leurs critiques. Le soupçon hérité des dernières avant-gardes modernes et qui pèse désormais sur les modes de représentation du monde détermine aujourd'hui les attitudes possibles devant le texte littéraire. De même qu'il s'avère malaisé pour un auteur de prétendre représenter trait pour trait la réalité du monde social dans son roman (le réalisme balzacien est désormais difficilement défendable), il est tout autant délicat pour le critique d'aborder une œuvre en la considérant simplement comme une transcription immédiate et directe du contexte qui l'a vue naître.

1. L'adéquation entre le roman urbain et le roman se fait également par le biais de l'histoire que Horvath propose de ce sous-genre. Selon elle, parmi les ancêtres du roman urbain, on retrouverait tous les grands romanciers occidentaux de la modernité, incluant entre autres des auteurs comme Proust ou Faulkner. Ce qui fait de *La Recherche* et du *Bruit et la fureur* des romans urbains mériterait une démonstration pour convaincre.

Rendre le passé colonial à la mémoire collective française

LE CINÉMA POST-COLONIAL FRANÇAIS de Caroline Eades
Cerf-Corlet, « Septième Art », 423 p.

par DJEMAA MAAZOUZI

Le cinéma post-colonial français, de Caroline Eades, est une imposante approche analytique de contenus filmiques. Minutieuse et systématique, elle a pour particularité de s'intéresser à une cinquantaine de longs-métrages de fiction français regroupant des réalisateurs aussi différents que Corneau et Varda, Depardon et Godard, Roüan et Pontecorvo, Vautier et Resnais, Schoendoerffer et Arcady, Berri et Annaud, Boisset et Gatlif ou encore Cabrera et Duras... Les films de cet ensemble traitent tous de la chute de l'Empire colonial français et de ses suites en adoptant exclusivement le point de vue de « *l'ex-colonisateur* ». Présentés au public ou réalisés entre 1962 et 2002, ils ont été regroupés selon un critère « post-colonial ». Ce terme revêt une première acception chronologique : 1962 est l'année des Accords d'Évian par lesquels la France reconnaît l'indépendance de l'Algérie. Ces accords marquent la fin d'un processus de décolonisation entamé après la Seconde Guerre mondiale et visant à restituer leur autonomie aux nations sous tutelle française. « Post-colonial » est aussi chargé d'un triple sens moins neutre orientant, justifiant et marquant la recherche de Eades : il désigne d'abord l'effet principal de la décolonisation, c'est-à-dire l'accès à l'indépendance de peuples autrefois soumis au joug colonial ; il sert ensuite à désigner une approche critique (celle de Eades et celle des cinéastes) « *tend [ant] précisément à explorer le fonctionnement de l'idéologie colonialiste et in fine à produire un discours alternatif susceptible de renouveler l'analyse des représentations produites pendant l'époque coloniale et d'inciter à un travail d'expression aux caractéristiques thématiques et esthétiques en phase avec les orientations idéologiques contemporaines* » ; enfin, il renvoie à une forme de réécriture du passé mettant en perspective « *aussi bien la chaîne des événements eux-mêmes que leurs représentations* ».

Écrire un récit national (enfin) fédérateur

L'auteure se justifie de privilégier le regard de l'ex-colonisateur en soutenant que dans « *les sociétés des "colons/envahisseurs" [...] la contestation*