

Introduction

Anne DUPRAT et Catherine GRALL

UPJV- CERCLL

Le réel peut-il être considéré comme nouveau ? Rien n'est moins sûr. Ce que l'actuel a de neuf doit être raconté pour apparaître, alors que le récit par définition le donne à connaître pour la deuxième fois, au moment même où il en fait un monde.

C'est l'un des paradoxes qui fondent le roman comme rapport sur des choses qui ne sont pas nécessairement arrivées, et que l'on ne lit théoriquement que pour le plaisir d'en prendre connaissance. D'un côté en effet, comme son existence dépend de ce plaisir, il promet à son lecteur la rupture par rapport au connu, à l'usé et à l'insignifiant. Cette nouveauté, c'était déjà celle de la nouvelle italienne du début de la Renaissance, et c'est encore celle du romanesque classique accumulant sentiments rares, coïncidences inouïes et caractères exceptionnels, mais aussi celle du roman réaliste : du *novel* anglais du XVIII^e siècle au roman qui, à partir des années 1840, découvre à un lectorat élargi l'envers réel du monde imaginé par la société moderne, l'intérêt inédit du banal et du quotidien, et leur puissance artistique. L'antiromanesque, promu par Charles Sorel en 1627, signifiait sans doute depuis longtemps que le roman ne livre pas que des merveilles infiniment reprises, mais du nouveau, pris à l'actualité commune. Le nouveau roman, affranchi de la *diégèse* traditionnelle depuis les années 1950, révèle à son tour au sujet post-moderne la vie privée de choses, d'espaces et de moments jusque-là sans histoire — et ainsi de suite, est-on tenté de dire, jusqu'à la dernière syllabe du temps enregistré.

Or, le roman fait des mondes, constitue en systèmes des faits et des états de choses, avec une faculté d'innovation qui incite le lecteur à se déprendre du déjà connu pour imaginer autre chose, que ce soit à la place du monde réel, en deçà ou au-delà de lui. Entre rupture et harmonie, construction et déconstruction, le roman — ou le récit romanesque, si l'on veut, au fil des réinventions que lui permet sa plasticité et son autonomie formelles — oscille entre deux propositions très proches, mais qui sont en réalité fort différentes : donner des nouvelles du monde, et donner de la nouveauté au monde.

L'innovation romanesque : à la mesure des rapports entre l'écriture et la modernité

En revenant sur le rôle historiquement joué par le roman dans la promotion de la — ou des modernités, c'est la dimension constitutive du geste romanesque en lui-même que l'on rencontre. Se demander en quoi la nouveauté des romans a construit pour son public la nouveauté du monde, c'est bien sûr mesurer la dimension innovante des univers romanesques créés à un moment donné : ce que les théoriciens de la fiction appelaient leur caractère « saillant » par rapport au monde de base, de même que, plus classiquement, la vocation socialement ou politiquement visionnaire du propos qu'ils portent. Mais c'est aussi associer ce pouvoir d'innovation de l'in-

vention romanesque à la capacité du roman à se renouveler lui-même, à réinventer son écriture, ses formes, son rapport au réel et à l'imaginaire — tant l'écriture romanesque intervient dans le monde qu'elle raconte.

C'est bien ce qui est en jeu à plusieurs moments de son histoire critique, où la forme du roman se trouve engagée dans une mise en cause profonde des rapports entre l'écriture et la modernité. Certes, lorsque Hegel retire à la littérature, comme à toutes les formes d'art et à la théologie, le rôle qu'elles ont pu jouer jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans l'appréhension d'une vérité du monde moderne, on sait que sa vision du roman ne concerne pas en réalité la production contemporaine — alors que c'est elle qui fonde au contraire la confiance que place Schlegel dans la capacité de la littérature du XIX^e siècle à assumer cette fonction. Le romancier peut alors se proposer, comme le fait Balzac en 1842 dans la *Comédie Humaine*, de devenir le « secrétaire » des mœurs d'un temps moderne dont la société doit être l'historien — ou de s'en faire le prophète, à l'image de Victor Hugo chargeant le roman moderne de dire ce que devrait être une société future, et de prescrire les moyens d'y arriver. Par ailleurs, c'est aussi dans les plaisirs du romanesque contemporain, voué cette fois à l'ascèse artistique, aux antipodes du journalisme comme de la prophétie historique, que Schopenhauer et ses futurs disciples invitent un lectorat désenchanté du monde contemporain à se réfugier, comme le rappelle ici Thomas Pavel.

Entre engagement dans la modernité et abstraction volontaire de l'espace-temps dans lequel il se produit, le roman oscille jusqu'à la première guerre mondiale. L'opposition entre les deux vocations est évidemment signifiante, et l'on connaît ses prolongements critiques pour l'analyse historique du rôle central joué par le développement sans précédent des formes romanesques au XIX^e siècle dans l'histoire des représentations. Mais cette opposition, comme d'autres lignes dialectiques bien connues de la critique du genre, est en réalité traversée par la question du rapport du roman avec le nouveau. L'évolution du roman réaliste vers le naturalisme l'a assez montré : prôner l'engagement du roman comme forme totalisante, seule capable de restituer l'identité d'un monde, dans une prise de conscience par la société de ce qu'elle devient, est autant compatible avec un conservatisme aristocratique ou bourgeois qu'avec une ferveur révolutionnaire ou réformiste. Et ceux qui attendent au contraire de l'art romanesque qu'il se consacre à son propre perfectionnement plutôt qu'à celui du monde qui le produit et le reçoit mettent en question la valeur esthétique de l'innovation en elle-même. À l'exploration de techniques de récit et de conceptions de l'écriture narrative en rupture affirmée avec les formes précédentes s'oppose en effet le procès, sans cesse rouvert par les écrivains qui ne se reconnaissent pas dans une avant-garde, d'une soumission aux modes littéraires qui ne pourrait produire qu'un art inessentiel et vide.

Dans cette mise en cause du rapport entre l'écriture et le nouveau se trouve bien sûr engagée depuis le XVIII^e siècle la valeur positive ou négative attribuée au progrès, qu'il s'agisse de celui de la littérature ou de celui des sociétés. Mais la réflexion sur l'innovation romanesque traverse également l'opposition, déjà existante au XVI^e siècle mais devenue essentielle à la pensée du roman depuis la naissance d'une littérature de masse, entre un art populaire et un art exigeant, réservé à une élite culturelle. De part et d'autre la question de l'innovation cristallise les débats : ainsi, la séduction d'un romanesque accessible parce qu'ouvert à une actualité partagée par tous impose en contrepartie des limites à l'innovation formelle qu'implique dans une littérature plus difficile le choix du sujet ultra-contemporain. De là le conservatisme littéraire aussi bien que social d'une partie des formes à grand tirage.

Faire de la « nouveauté » des romans l'indice de leur densité signifiante, de leur efficacité pragmatique et sociale ou de leur niveau d'élaboration artistique de l'écriture romanesque n'est donc pas simple. Pourtant, la question de l'innovation

est continûment indissociable de la réflexion sur le roman, que ce soit pendant les grandes phases qui précèdent son entrée dans un système canonique des genres en Europe (roman médiéval, roman baroque et précieux, roman-mémoires des Lumières), au cours de son essor au XVIII^e siècle, pendant son règne incontesté sur les formes littéraires à partir des années 1840, ou au fil des renouvellements qu'il connaît des années 1950 à l'aube du XXI^e siècle.

Le nouveau : au cœur des prétentions mimétiques et poïétiques du roman

Ce n'est pas un hasard : le roman par principe digère — ou *dié-gère*, si l'on peut écrire ainsi — le nouveau pour en faire un monde, là où la nouvelle, dont le roman tire son nom en anglais, a besoin de la collection, du recueil pour se construire en miroir du monde, comme l'ont fait les *novellieri* italiens du XIV^e au XVI^e siècle. C'est pourquoi la question de l'innovation traverse également l'opposition traditionnelle entre les vocations mimétique ou créatrice du roman. Quelle que soit en effet la façon dont on envisage le geste romanesque et son degré d'intervention sur le réel, puissance de représentation et capacité d'invention sont indissociablement liées dans la façon particulière dont le roman fait des mondes. C'est ce que montrent les moments dans lesquels on peut saisir l'invention romanesque lorsqu'elle apparaît, se détachant d'un autre geste littéraire, d'un autre terrain représentatif et symbolique.

L'un de ces moments, paradoxalement peut-être, est celui où la célèbre description du bouclier fabriqué pour Achille par Héphaïstos vient interrompre le récit épique des combats entre Grecs et Troyens au chant XVIII de l'*Iliade*. Modèle de l'*ekphrasis* et de ses pouvoirs, cette description est celle d'une œuvre d'art particulière, puisqu'à l'image de la poésie elle est forgée par un dieu pour l'usage d'un mortel. Etendue sur plus de 130 vers (478-608), elle ouvre l'espace de la narration épique sur celui du monde : le bouclier, objet technique surnaturel, représente non seulement la structure de l'univers alors connu — peut-être en cercles concentriques —, de l'océan à la terre et aux étoiles mais également tout ce que le cosmos contient : l'ensemble des activités des hommes dans la ville en guerre et dans la ville en paix, le travail aux champs, l'exercice de l'art et celui du corps. Suspendant le récit du siège au moment où Achille, persuadé par la mort de Patrocle de reprendre les armes aux côtés des Grecs, sort de sa longue inaction pour mener contre les Troyens l'assaut qui coûtera la vie à Hector, l'apparition soudaine de ce bouclier transforme profondément la parole épique et ses pouvoirs. Privée de sa fonction guerrière en même temps que de son rôle narratif, l'arme devient une simple surface qui reflète, inerte, le mouvement du monde qui entoure l'aède et ses auditeurs — à l'image d'un miroir promené le long d'un chemin.

Ce qui se joue dans l'*ekphrasis* de l'*Iliade*, c'est donc l'indication d'une fonction représentative qui n'est pas dévolue à la parole de la poésie épique. La description du bouclier offre une vue ouvertement produite par l'art d'un monde extérieur à celui dans lequel évoluent sans fin les mythiques héros de la guerre de Troie, engagés dans des exploits toujours déjà connus. Si cette description suspend indéniablement le cours du récit épique, elle ne marque pas pour autant un arrêt du mouvement narratif. Elle indique ailleurs la poursuite de ce mouvement, sous une autre forme : dans une série d'espaces spécifiquement humains, habités par des mortels que le récit saisirait dans l'exercice de leurs activités courantes, au moment précis où celles-ci basculent dans l'inattendu. Dans chacune des scènes qui figurent sur le bouclier s'ébauche en effet la possibilité de l'aventure qui ferait l'objet d'un récit d'un nouveau

genre :

« Les peuples étaient assemblés dans l'agora, une querelle s'étant élevée. Deux hommes se disputaient pour l'amende d'un meurtre. L'un affirmait au peuple qu'il avait payé cette amende, et l'autre niait l'avoir reçue. Et tous deux voulaient qu'un arbitre finît leur querelle, et les citoyens les applaudissaient l'un et l'autre. Les héros apaisaient le peuple, et les vieillards étaient assis sur des pierres polies, en un cercle sacré.[...]

Puis, deux armées, éclatantes d'airain, entouraient l'autre cité. Et les ennemis offraient aux citoyens, ou de détruire la ville, ou de la partager, elle et tout ce qu'elle renfermait. Et ceux-ci n'y consentaient pas, et ils s'armaient secrètement pour une embuscade ; et, sur les murailles veillaient les femmes, les enfants et les vieillards. »

(*Iliade*, Chant XVIII v. 480-515, trad. Leconte de l'Isle, 1866)

Quelle décision sortira du débat? Quel succès aura l'embuscade tendue par les soldats inconnus que l'on aperçoit assiégeant en silence la ville gravée dans le bronze par Héphaïstos à un autre endroit du bouclier magique ? C'est au roman de le dire, tandis que l'issue du combat épique qui suit entre Achille et Hector est certaine. Elle appartient à la renommée, et figure déjà dans la mémoire des auditeurs de *Iliade*. Quant à la nouvelle forme de récit appelée ici par la poésie homérique, elle prend forme dès le II^e siècle dans le développement du roman hellénistique. Chacun de ces romans d'aventures pastoraux et sentimentaux, quoique contraint par les conventions et les formules récurrentes d'un genre qui se dote rapidement d'un programme narratif bien identifiable, est en effet consacré aux périples et travaux d'un nouveau couple d'amants parfaits, dotés de noms inédits, marqués de péripéties inventées pour eux seuls et pour l'œuvre qui les contient.

Ce n'est pas un hasard si ces romans à leur tour commencent typologiquement par une *ekphrasis*, dispositif dans lequel Barbara Cassin repérait l'invention de la fiction littéraire, et l'annonce de ce qui sépare ces nouveaux récits de ceux de la mythographie classique¹. La description initiale permet au narrateur de montrer à son lecteur que les aventures qu'il va lire, quoiqu'inconnues de lui, ont déjà charmé le large public venu voir le tableau célèbre qu'il évoque, avant de faire pour la première fois l'objet d'un récit, qu'il se propose de rapporter — même si cette assurance est elle-même exhibée comme un produit de l'art, et formulée ouvertement comme une plaisante convention. Quant aux poèmes homériques, ils apparaissent bien au détour d'un épisode, cités et évoqués par un narrateur secondaire avec la révérence qu'on réserve aux produits d'un temps mythique. L'univers dans lequel évoluent les personnages du roman hellénistique n'est plus celui des héros de la Grèce archaïque, les vastes espaces qu'ils parcourent et les mers qu'ils traversent correspondent désormais au monde méditerranéen et oriental contemporain de leurs lecteurs, mais ouvert à l'extraordinaire, au remarquable et à l'exceptionnel— au romanesque.

Le roman propose ainsi dès ses origines le nouveau comme objet de jouissance littéraire et comme dispositif de connaissance intellectuelle et morale. Ses formes hellénistiques construisent d'emblée un lien durable entre l'univers immobile des dieux et des mythes, inaccessible mais déterminant pour le sort des personnages, et le monde dans lequel ce sort se joue. L'aspiration à l'invisible, à l'inconnu et à l'inouï s'y confond avec l'invention technique majeure du roman grec : le suspense narratif. L'attente de la suite, caractéristique du roman, y reproduit en miroir le désir de connaissance. La tension romanesque propose aux lecteurs une autre façon, proprement littéraire, de vivre leur rapport avec ce qui ne se voit pas.

Le xvi^e siècle a réinventé le roman en reprenant à la période hellénistique une forme constitutivement, culturellement innovante, car une société chrétienne pou-

1 Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, NRF Essais, 1995.

vait faire d'une forme entièrement anachronique un modèle de compréhension du monde. Il n'y a donc pas à opposer, de ce point de vue, comme a voulu le faire le ^{xix}^e siècle anglais, une forme conservatrice de *mimesis*, celle du *romance* qui consiste pour le roman à se recopier lui-même, à éditer sans cesse un monde détaché du réel, à une forme innovante incarnée dans le *novel* comme récit ouvert sur la réalité changeante du monde, et qui relèverait davantage d'une *mimesis* externe. Dans l'aspect « *romance* » du roman domine le faire-monde, tandis que dans l'aspect « *novel* » domine le faire-nouveau : les deux dimensions n'en sont pas moins complémentaires.

Est-ce à dire que le roman soit condamné comme forme obsolète, précisément du fait de cette confiance qu'il a longtemps eu en sa capacité à saisir le nouveau? Relève-t-il d'une pensée du monde et de l'écriture désuètes, qui n'existent plus soit parce que le sujet n'est plus le même, soit parce que la collectivité a changé, soit parce que la planète n'est plus la même ?

Quels romans nouveaux ?

Paradoxalement, le programme critique du roman réaliste avait figé en 1850 dans une forme précise de narration — celle qui arrive au bout de ses possibilités avec l'ère du soupçon — la capacité du roman à digérer le nouveau. Cependant les romans eux-mêmes, dans leur exécution particulière, n'ont cessé de donner à l'individu la possibilité de construire autrement la nouveauté du monde, en réinventant systématiquement toutes ses instances. En 1870 comme en 1670 le sujet visionnaire sent et expérimente le monde, redéfinit les contextes, réinvente le pittoresque, reconstruit le statut sentimental et social des personnages qu'il y inscrit, redessine l'intrigue dont la linéarité est volontiers toujours plus perturbée, et la fin encore à venir... Le roman d'analyse dès le ^{xvii}^e siècle ouvre de nouveaux mondes intérieurs à l'aide d'une prose qui revalorise la description et imprègne la logique du récit de la logique de l'inconscient. Le symbolisme, à la fin du ^{xix}^e siècle, lui préfère celle de l'art et du beau, au profit d'une innovation dédaignant celles du mondain. Mais si les avant-gardes feignent de condamner le roman, c'est en vérité en clamant la nécessité, pour celui-ci, de déplacer la valeur poétique dont il s'est nourri pour se renouveler au niveau de logiques plus profondes qui innovent elles-mêmes dans leur saisie de l'être humain.

Cette attitude rejaillit sur un début de ^{xx}^e siècle dont les grands conflits ne cesseront de reposer la question d'une légitimité et d'un nécessaire renouvellement du roman, toujours sommé, tantôt, de revenir au monde et à ses rapides métamorphoses politiques, scientifiques et sociales, tantôt — et simultanément — de réajuster sa forme, soit en mimant le chaos de diverses façons, soit en prétendant intégrer une manière de silence de la littérature, au nom de la morale ou au nom d'une difficulté récente à transmettre l'expérience du vécu mondain. Dans son essai consacré au narrateur conteur², Walter Benjamin s'interroge ainsi sur ce qui se perd dans le roman, qu'on lit en privé, contrairement aux contes et à l'épopée, qui impliquaient l'attention active et plus collective portée à un espace-temps inaccessible. Le roman du ^{xx}^e siècle serait-il soudain pris en défaut devant une modernité qui défie le partage des représentations ?

Ces analyses, ajoutées au doute qui saisit le romancier et le critique littéraire affrontant les cauchemars de l'Histoire, relèvent non seulement d'un *linguistic turn*

² Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » dans *Écrits français* (Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer), Paris, Gallimard, 1991.

qui menacerait la fraîcheur narrative annonçant de l'inédit, mais encore, toujours plus, de l'éthique, à la mesure du sujet qui n'ose s'imposer de manière universelle. Comment le roman approche-t-il un monde éprouvé comme vieilli et inouï à la fois ? Reprises monumentales des passés romanesques (le roman historique, le roman d'amour, encore et encore), reprises traditionalistes (roman « des Anciens », sans défi formel), reprises niant ce passé romanesque au nom du présent (prétendues révolutions ou mises à mort du genre), le roman est plus que jamais critique, contemple sa genèse et sa modernité sous la forme de « nouveaux romans », par exemple, qui exhibent leurs procédés sans revenir à l'esthétisme fin de siècle. L'esthétique du montage, au service du désarroi des personnages dans ces fictions de mondes, trouvera son apogée dans le roman postmoderne, catégorie dans laquelle Fredric Jameson place le Nouveau Roman français, aux côtés des contemporains américains, et où l'ironie virtuose nivelle les valeurs et fait de l'attitude critique un moteur à intrigues toujours relancées, mais peu orientées.

A la fin du xx^e siècle, le « je » romanesque, inquiet, contamine cependant les retours à diverses formes de réalisme. Les études culturelles ont alors tout particulièrement articulé transformations principales du monde (postcolonial, globalisé, et mobile, voire « liquide ») et renouvellement des visions de celui-ci (décentrement postcolonial, relativisme, engagement éthique à des échelles variables). L'intrigue avait sérieusement été malmenée au cours des xix^e et xx^e siècles pour finir par toujours reposer la vieille question du lien entre les mots et les choses, avant même l'ère des génocides ; l'auteur de roman avait même failli mourir, cependant que son œuvre s'ouvrait au document, au collage et au montage. Au xxi^e siècle, le romancier, passé par les variantes romanesques du *New Journalism*, du témoignage et de l'autofiction, réinvestit ses personnages, renoue avec le goût du récit, sans prétendre à sa crédibilité absolue, et marie volontiers les langues du monde, dans un postmoderne lui-même renouvelé par une nouvelle appétence sémantique. Tout-monde, métissage, décentrement, réécriture innombrables de l'Histoire en mémoires et de mémoires en histoires, interrogations ontologiques et sociopolitiques de l'identité réussissent peut-être le miracle d'ouvrir une perspective de réconciliation entre un roman avide de nouveautés mondaines à reconfigurer, de nouveautés fictionnelles à imaginer, mais aussi de nouveautés formelles qui ne rebuteraient plus tant un lectorat lui-même toujours nouveau, souvent plus vite rompu que les auteurs aux nouveaux médias qui accueillent les récits en prose dont on ne pense plus à rechercher l'éventuelle composante « antiromanesque », mais que l'on peine parfois à classer en « fiction » ou en « non fiction ». De rhizomatique, le roman « moderne » s'est fait « radicaux », selon le mot de N. Bourriaud, se transformant et transformant ses constituants, ses racines et ses fleurs, sur les sols nouveaux qu'il traverse.

Le Congrès de la SFLGC qui s'est tenu à l'Université de Picardie-Jules Verne du 27 au 29 novembre 2015 invitait à explorer cette double ambition innovante d'une forme littéraire désormais plurimillénaire, et dont la critique littéraire annonce à nouveau aujourd'hui la disparition proche – tout en constatant qu'elle ne s'est jamais si bien portée, justement. À nouveaux mondes, nouveaux romans ? Ou bien faut-il de nouveaux romans pour que l'on voie le monde autrement ? On trouvera dans les seize articles qui suivent quelques-unes des propositions que peut faire la littérature comparée dans l'une ou l'autre de ces directions.

Que le roman dans ses origines et son actualité pluriformes représente du nouveau, Thomas Pavel y réfléchit en estimant le jeu de proximité et de distance qu'a pris le genre par rapport à son public, dans sa longue histoire. Didier Coste examine les variantes contemporaines d'autoexotisme, de néo-modernité postcoloniale, de romans de la mondialisation dans des pays-continentaux qui jouent très librement de diverses

innovations, sans plus de revendication d'authenticité. Devant pareils ouvrages de la littérature devenue *world literature*, volontiers réflexifs, il semble que, conformément à ce que soutient Matthew Reynolds, la critique doive elle-même innover. Elle devait déjà interpréter certains soi-disant nouveaux mondes présentés par des polygraphes de l'époque des grandes conquêtes, et Nicolas Corréard pointe ici combien l'incertitude du savoir géographique permettait à des fictions utopico-satiriques d'assumer parfois la puissance grisante de l'imagination. Concernant plus spécifiquement le xvi^e siècle, Sébastien Watier étudie les enjeux de l'invention romanesque construite sur le *topos* du manuscrit trouvé.

C'est le *topos* de la lettre perdue que Benoît Tane lit comme le vieux modèle européen sur quoi s'est bâti le roman américain, dans un transfert transatlantique où se joue une sorte d'obsession de la trace écrite. Ce Nouveau Monde au sens historique et géographique constitua en effet un défi au caractère novateur de la forme romanesque. Charles Brion revoit ainsi le rêve qu'il représenta pour Defoe, et que réécrivirent lointainement Dickens, Kafka et Céline. Delphine Rumeau interroge quant à elle la vision de l'Amérique par les colons et les esclaves qui y furent importés et, plus précisément, la manière dont l'esprit de fondation mêla l'*epos* à un romanesque critique et polyphonique, dans le français acadien et le créole martiniquais. Les romans du Nouveau Monde suscitent en eux-mêmes des innovations de mondes, et encouragent à une histoire comparatiste large, qui prend pour objet les relations transatlantiques, dont Jean-Marc Moura synthétise enfin les enjeux.

Dans une troisième partie, le nouveau trouve pour synonyme l'inconnu. Adeline Liébert, Joëlle Prungnaud et Naomi Fukuzawa examinent ainsi des seuils que l'innovation fait franchir historiquement au roman. Le motif du pont, qui ne saurait relier sans d'abord souligner une distinction, sert l'imaginaire des auteurs en suscitant des pensées de la communauté et des lieux tiers. Mais c'est le passage historique de la Grande Guerre qui, sans se superposer aux ruptures des avant-gardes, engage de nouveaux questionnements sur le monde en train de se défaire et sur sa représentation. Le cas monographique de l'image du Japon dans l'œuvre de Pierre Loti, plus particulièrement dans *Madame Chrysanthème*, montre enfin que la pénétration du romanesque par l'autobiographique exprime un point de vue européen subjectif face à l'inconnu. Enfin, l'atelier dirigé par Vincent Ferré reprend sur nouveaux frais la question des rapports de l'œuvre de Marcel Proust avec un monde nouvellement configuré.

Une dernière partie est consacrée aux « livres nouveaux » : « livres en révolution » selon le mot de Roger Chartier, romans objets, romans constitués de jeux de cartes reformulant radicalement la lisibilité romanesque et donc la position du lecteur, appelée à devenir toujours plus performante, comme le montrent Isabelle François, Sébastien Wit et Anne Besson, cependant que Claire Placial étudie la traduction exemplaire par Sika Fakambi d'un roman de Nii Ayikwei Parkes, où les lieux évoqués comme les langues, leurs niveaux et leurs familles défient l'imaginaire, la réécriture et la lecture. Nouveaux mondes, nouveaux romans ?