

UNE VOIE POUR LE ROMAN FUTUR

(1956)

Il ne semble guère raisonnable, à première vue, de penser qu'une littérature entièrement *nouvelle* soit un jour — maintenant, par exemple — possible. Les nombreuses tentatives, qui se sont succédé depuis plus de trente ans, pour faire sortir le récit de ses ornières n'ont abouti, au mieux, qu'à des œuvres isolées. Et — on nous le répète — aucune de ces œuvres, quel qu'en fût l'intérêt, n'a emporté l'adhésion d'un public comparable à celui du roman bourgeois. La seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac.

Sans mal on pourrait même remonter jusqu'à madame de La Fayette. La sacro-sainte analyse psychologique constituait, déjà à cette époque, la base de toute prose : c'est elle qui présidait à la conception du livre, à la peinture des personnages, au déroulement de l'intrigue. Un « bon » roman, depuis lors, est resté l'étude d'une passion — ou d'un conflit de passions, ou d'une absence de passion — dans un milieu donné. La plupart de nos romanciers contemporains du type traditionnel — c'est-à-dire ceux qui justement recueillent l'approbation des consommateurs — pourraient recopier de longs passages de *la Princesse de Clèves* ou du *Père Goriot* sans éveiller les soupçons du vaste public qui dévore leur

production. A peine y faudrait-il changer quelque tournure, ou briser certaines constructions, donner çà et là le ton particulier de chacun au moyen d'un mot, d'une image hardie, d'une chute de phrase... Mais tous avouent, sans voir là rien d'anormal, que leurs préoccupations d'écrivains datent de plusieurs siècles.

Pourquoi, dit-on, s'en étonner ? Le matériau — la langue française — n'a subi que des modifications bien légères depuis trois cents ans ; et, si la société s'est transformée peu à peu, si les techniques industrielles ont fait des progrès considérables, notre civilisation mentale, elle, est bien restée la même. Nous vivons pratiquement sur les mêmes habitudes et les mêmes interdits, moraux, alimentaires, religieux, sexuels, hygiéniques, familiaux, etc. Enfin, il y a le « cœur » humain qui — c'est bien connu — est éternel. Tout est dit et l'on vient trop tard, etc., etc.

Le risque de telles rebuffades s'accroît encore si l'on ose prétendre que cette littérature nouvelle, non seulement est désormais possible, mais est en train déjà de voir le jour, et qu'elle va représenter — en s'accomplissant — une révolution plus totale que celles d'où naquirent, jadis, le romantisme ou le naturalisme.

Il y a forcément du ridicule dans une pareille promesse : « Maintenant les choses vont changer ! » Comment feraient-elles pour changer ? Vers quoi iraient-elles ? Et, surtout, pourquoi maintenant ?

Devant l'art romanesque actuel, cependant, la lassitude est si grande — enregistrée et commentée par l'ensemble de la critique — qu'on imagine mal que cet art puisse survivre bien longtemps sans quelque changement radical. La solution qui vient à l'esprit de beaucoup est simple : ce changement est impossible, l'art romanesque est en train de mourir. Cela n'est pas certain. L'histoire dira, dans quelques dizaines d'années, si les divers sursauts que l'on enregistre sont des signes de l'agonie, ou du renouveau.

De toute façon, il ne faudrait pas se faire d'illusions sur les difficultés d'un bouleversement de ce genre. Elles sont considérables.

Toute l'organisation littéraire en place (depuis l'éditeur jusqu'au plus modeste lecteur, en passant par le libraire et le critique) peut que lutter contre la forme inconnue qui tente de s'imposer. Les esprits les mieux disposés envers l'idée d'une transformation nécessaire, ceux qui sont les plus prêts à reconnaître la valeur d'une recherche, restent malgré tout les héritiers d'une tradition. Or, inconsciemment jugée par référence aux formes consacrées, une forme nouvelle paraîtra toujours plus ou moins une absence de forme. Ne lit-on pas, dans un de nos plus célèbres dictionnaires encyclopédiques, à l'article Schönberg : « Auteur d'œuvres audacieuses, sans souci d'aucune règle » ! Ce bref jugement se trouve sous la rubrique *Musique*, évidemment rédigée par un spécialiste.

Le nouveau-né balbutiant sera toujours considéré comme un monstre, même par ceux que l'expérience passionne. Il y aura de la curiosité, des mouvements d'intérêt, des réserves quant à l'avenir. Parmi les louanges sincères, la plupart s'adresseront aux vestiges des temps révolus, à tous ces liens que l'œuvre n'aura pas encore rompus et qui la tirent désespérément en arrière.

Car, si les normes du passé servent à mesurer le présent, elles servent aussi à le construire. L'écrivain lui-même, en dépit de sa volonté d'indépendance, est en situation dans une civilisation mentale, dans une littérature, qui ne peuvent être que celles du passé. Il lui est impossible d'échapper du jour au lendemain à cette tradition dont il est issu. Parfois, même, les éléments qu'il aura le plus tenté de combattre sembleront s'épanouir au contraire, plus vigoureux que jamais, dans l'ouvrage où il pensait leur porter un coup décisif ; et on le félicitera, bien entendu, avec soulagement, de les avoir cultivés avec tant de zèle.

Ainsi les spécialistes du roman (romanciers ou critiques, ou lecteurs trop assidus) seront sans doute ceux qui éprouveront les plus grandes peines à se dégager de l'ornière,

Déjà l'observateur le moins conditionné ne parvient pas à voir le monde qui l'entoure avec des yeux libres. Précisons tout de

suite qu'il ne s'agit pas, ici, du naïf souci d'objectivité, dont les analyseurs de l'âme (subjective) ont beau jeu de sourire. L'objectivité au sens courant du terme — impersonnalité totale du regard — est trop évidemment une chimère. Mais c'est la *liberté* qui devrait du moins être possible, et qui ne l'est pas, elle non plus. A chaque instant, des franges de culture (psychologie, morale, métaphysique, etc.) viennent s'ajouter aux choses, leur donnant un aspect moins étranger, plus compréhensible, plus rassurant. Parfois le camouflage est complet : un geste s'efface de notre esprit au profit des émotions supposées qui lui auraient donné naissance, nous retenons qu'un paysage est « austère » ou « calme » sans pouvoir en citer aucune ligne, aucun des éléments principaux. Même si nous pensons aussitôt : « C'est de la littérature », nous n'essayons pas de nous révolter. Nous sommes habitués à ce que cette littérature (le mot est devenu péjoratif) fonctionne comme une grille, munie de verres diversement colorés, qui décompose notre champ de perception en petits carreaux assimilables.

Et si quelque chose résiste à cette appropriation systématique, si un élément du monde crève la vitre, sans trouver aucune place dans la grille d'interprétation, nous avons encore à notre service la catégorie commode de l'absurde, qui absorbera cet encombrant résidu.

Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement. C'est là, en tout cas, ce qu'il a de plus remarquable. Et soudain cette évidence nous frappe avec une force contre laquelle nous ne pouvons plus rien. D'un seul coup toute la belle construction s'écroule : ouvrant les yeux à l'improviste, nous avons éprouvé, une fois de trop, le choc de cette réalité têtue dont nous faisons semblant d'être venus à bout. Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses *sont là*. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence. Toute notre littérature n'a pas encore réussi à en entamer le plus petit coin, à en amollir la moindre courbe.

Les innombrables romans filmés qui encombrant nos écrans nous offrent l'occasion de revivre à volonté cette curieuse expérience. Le cinéma, héritier lui aussi de la tradition psychologique et naturaliste, n'a le plus fréquemment pour but que de transposer un récit en images : il vise seulement à imposer au spectateur, par le truchement de quelques scènes bien choisies, la signification que les phrases commentaient à loisir pour le lecteur. Mais il arrive à tout moment que le récit filmé nous tire hors de notre confort intérieur, vers ce monde offert, avec une violence qu'on chercherait en vain dans le texte écrit correspondant, roman ou scénario.

Chacun peut apercevoir la nature du changement qui s'est opéré. Dans le roman initial, les objets et les gestes qui servaient de support à l'intrigue disparaissaient complètement pour laisser la place à leur seule signification : la chaise inoccupée n'était plus qu'une absence ou une attente, la main qui se pose sur l'épaule n'était plus que marque de sympathie, les barreaux de la fenêtre n'étaient que l'impossibilité de sortir... Et voici que maintenant on *voit* la chaise, le mouvement de la main, la forme des barreaux. Leur signification demeure flagrante, mais, au lieu d'accaparer notre attention, elle est comme donnée en plus ; en trop, même, car ce qui nous atteint, ce qui persiste dans notre mémoire, ce qui apparaît comme essentiel et irréductible à de vagues notions mentales, ce sont les gestes eux-mêmes, les objets, les déplacements et les contours, auxquels l'image a restitué d'un seul coup (sans le vouloir) leur *réalité*.

Il peut sembler bizarre que ces fragments de *réalité brute*, que le récit cinématographique ne peut s'empêcher de nous livrer à son insu, nous frappent à ce point, alors que des scènes identiques, dans la vie courante, ne suffiraient pas à nous sortir de notre aveuglement. Tout se passe en effet comme si les conventions de la photographie (les deux dimensions, le noir et blanc, le cadrage, les différences d'échelle entre les plans) contribuaient à nous libérer de nos propres conventions. L'aspect un peu inhabituel de ce monde reproduit nous révèle, en même temps, le caractère *inhabituel* du

monde qui nous entoure : inhabituel, lui aussi, dans la mesure où il refuse de se plier à nos habitudes d'appréhension et à notre ordre.

A la place de cet univers des « significations » (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur *présence* que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique, ou autre.

Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose* ; et ils seront encore *là* après, durs, inaltérables, présents pour toujours et comme se moquant de leur propre sens, ce sens qui cherche en vain à les réduire au rôle d'ustensiles précaires, de tissu provisoire et honteux à quoi seule aurait donné forme — et de façon délibérée — la vérité humaine supérieure qui s'y est exprimée, pour aussitôt rejeter cet auxiliaire gênant dans l'oubli, dans les ténèbres.

Désormais, au contraire, les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommée « le cœur romantique des choses ». Celles-ci ne seront plus le vague reflet de l'âme vague du héros, l'image de ses tourments, l'ombre de ses désirs. Ou plutôt, s'il arrive encore aux choses de servir un instant de support aux passions humaines, ce ne sera que temporairement, et elles n'accepteront la tyrannie des significations qu'en apparence — comme par dérision — pour mieux montrer à quel point elles restent étrangères à l'homme.

Quant aux personnages du roman, ils pourront eux-mêmes être riches de multiples interprétations possibles ; ils pourront, selon les préoccupations de chacun, donner lieu à tous les commentaires,

psychologiques, psychiatriques, religieux ou politiques. On s'apercevra vite de leur indifférence à l'égard de ces prétendues richesses. Alors que le héros traditionnel est constamment sollicité, accaparé, détruit par ces interprétations que l'auteur propose, rejeté sans cesse dans un *ailleurs* immatériel et instable, toujours plus lointain, toujours plus flou, le héros futur au contraire demeurera là. Et ce sont les commentaires qui resteront ailleurs ; en face de sa présence irréfutable, ils apparaîtront comme inutiles, superflus, voire malhonnêtes.

Les pièces à conviction du drame policier nous donnent, paradoxalement, une assez juste image de cette situation. Les éléments recueillis par les inspecteurs — objet abandonné sur les lieux du crime, mouvement fixé sur une photographie, phrase entendue par un témoin — semblent surtout, d'abord, appeler une explication, n'exister qu'en fonction de leur rôle dans une affaire qui les dépasse. Voilà déjà que les théories commencent à s'échafauder : le juge d'instruction essaie d'établir un lien logique et nécessaire entre les choses ; on croit que tout va se résoudre en un faisceau banal de causes et de conséquences, d'intentions et de hasards...

Mais l'histoire se met à foisonner de façon inquiétante : les témoins se contredisent, l'accusé multiplie les alibis, de nouveaux éléments surgissent dont on n'avait pas tenu compte... Et toujours il faut en revenir aux indices enregistrés : la position exacte d'un meuble, la forme et la fréquence d'une empreinte, le mot inscrit dans un message. On a l'impression, de plus en plus, qu'il n'y a rien d'autre de *vrai*. Ils peuvent bien cacher un mystère, ou le trahir, ces éléments qui se jouent des systèmes n'ont qu'une qualité sérieuse, évidente, c'est d'être là.

Ainsi en va-t-il du monde qui nous entoure. On avait cru en venir à bout en lui assignant un sens, et tout l'art du roman, en particulier, semblait voué à cette tâche. Mais ce n'était là que simplification illusoire ; et loin de s'en trouver plus clair, plus proche, le monde y a seulement perdu peu à peu toute vie. Puisque

c'est avant tout dans sa présence que réside sa réalité, il s'agit donc, maintenant, de bâtir une littérature qui en rende compte.

Tout cela semblerait peut-être bien théorique, bien illusoire, si précisément quelque chose n'était en train de changer — et même d'une façon totale, sans doute définitive — dans les rapports que nous entretenons avec l'univers. Aussi entrevoyons-nous la réponse à cette question pleine d'ironie : « Pourquoi maintenant ? » Il y a aujourd'hui, en effet, un élément nouveau, qui nous sépare cette fois radicalement de Balzac, comme de Gide ou de madame de La Fayette : c'est la destitution des vieux mythes de la « profondeur ».

On sait que toute la littérature romanesque reposait sur eux, sur eux seuls. Le rôle de l'écrivain consistait traditionnellement à creuser dans la Nature, à l'approfondir, pour atteindre des couches de plus en plus intimes et finir par mettre au jour quelque bribe d'un secret troublant. Descendu dans l'abîme des passions humaines, il envoyait au monde tranquille en apparence (celui de la surface) des messages de victoire décrivant les mystères qu'il avait touchés du doigt. Et le vertige sacré qui envahissait alors le lecteur, loin d'engendrer l'angoisse ou la nausée, le rassurait au contraire quant à son pouvoir de domination sur le monde. Il y avait des gouffres, certes, mais grâce à de vaillants spéléologues on pouvait en sonder le fond.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le phénomène littéraire par excellence ait résidé dans l'adjectif global et unique, qui tentait de rassembler toutes les qualités internes, toute l'âme cachée des choses. Le mot fonctionnait ainsi comme un piège où l'écrivain enfermait l'univers pour le livrer à la société.

La révolution qui s'est accomplie est de taille : non seulement nous ne considérons plus le monde comme notre bien, notre propriété privée, calquée sur nos besoins et domesticable, mais par surcroît nous ne croyons plus à cette profondeur. Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de

« condition » remplaçant désormais celle de « nature », la *surface* des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur cœur, sentiment qui préluait à tous les « au-delà » de la métaphysique.

C'est donc tout le langage littéraire qui devrait changer, qui déjà change. Nous constatons, de jour en jour, la répugnance croissante des plus conscients devant le mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire. Cependant que l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque.