

### La représentation de la création romanesque

Chaque époque se fait de la création romanesque une image particulière, en rapport avec l'horizon philosophique et épistémologique qui est le sien. (Cela correspond aux problématiques de la « réception »). Bien des bavardages sur cette question pour rendre compte de ce qui existe en littérature comme ailleurs : un très grand conformisme. Et en même temps une lutte renouvelée pour lutter contre ce conformisme.

Si le romantisme semble le courant qui marque la poésie, le classicisme le courant qui marque le Drame, c'est le Naturalisme qui a marqué l'évolution du roman. Taine avait donné la formule du positivisme en matière littéraire. Comte enseignait que la psychologie est un chapitre de la physiologie.

La théorie du roman chez Zola n'avait jamais été qu'une application de ces idées. Science et histoire, dans l'esprit d'Anatole France, cela signifiait philosophie de l'histoire. Quelle méprise ! Les romanciers du naturalisme entreprirent une enquête sur l'homme. Mais une compilation de matériaux, si savante soit-elle ne fait pas une connaissance, il y faut autre chose. Il n'y a pas si longtemps, le roman apparaissait à Michel Butor « comme le domaine phénoménologique par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît »<sup>1</sup>. Alors qu'il enseignait en Amérique, las de s'entendre toujours interroger sur Emile Zola, qu'il n'avait jamais lu, il se décida à lire tout le cycle des Rougon-Macquart et découvrit quelque chose de bien différent de ce qu'il croyait : une fabuleuse généalogie mythologique et cosmogonique, qu'il décrivit dans un essai<sup>2</sup>.

L'entre-deux-guerres avait hérité du symbolisme et du bergsonisme un culte du monde intérieur qui la détournait de concevoir le roman comme une œuvre d'observation et d'enquête sociale, ce qui constituait le projet naturaliste. Mais tout imbue du moi qu'elle était, elle avait gardé la nostalgie de ce grand roman du XIXe siècle, plein d'aventures psychologiques et dramatiques, tout peuplé de personnages – types ou caractères qu'importe – et marqué par une profusion de rebondissements. Concilier le moi et le monde, la pensée et le réel, l'ambition du roman était grande alors. Le roman alors est un reflet du monde. Il donne à voir. Et le personnage faisait la vie du roman, traversant la vie au galop ou la savourant dans la moiteur des chambres, d'une démarche aérienne, fiévreuse ou alourdie, en fuite ou en quête, il donne l'image de la vie, ou de l'aventure, ou du non-sens, mais ils sont aussi parfois le double de l'auteur. Ils ont une double relation, dans le roman dont ils contribuent à assurer l'organisation et « l'expansion harmonique » et avec le romancier. Et puis, la suspicion s'installe, sur le personnage mais aussi sur les pouvoirs du roman.

### Le roman, : reflet des interrogations d'une époque

Mais c'est dès l'entrée en scène du Naturalisme que les jeux sont faits et c'est l'idée même de « dessein » qui se voit compromise. Il gouverne le roman pourtant dès qu'il atteint une certaine ampleur. Il est d'ailleurs moins dans la beauté de la phrase que dans le mouvement de la page, et il a besoin d'un large espace pour se révéler.

Le héros balzacien est un être agissant qui porte en lui le reflet de la volonté créatrice. Pour Zola, ce qui donne l'unité de la force dramatique, c'est la puissante nécessité, c'est la force obscure qui condamne les êtres et qui a une force unitive. Le Naturalisme pose dans toute son amplitude deux problèmes philosophiques : les rapports de l'art et de la science et les rapports de l'art et de la connaissance humaine. Au moment où la question de la représentation est à son apogée, Zola s'en empare et en fait son bien. L'idée même de roman documentaire est la négation de l'intuition créatrice, d'une forme animatrice. La thèse du naturalisme est fondée sur la loi de l'hérédité. L'univers de Zola est l'univers de la nécessité.

---

<sup>1</sup> Butor (M.), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 9.

<sup>2</sup> Calvino (I.), *Pourquoi lire les Classiques*, Paris, Seuil, 1993, p. 7-8.

Or, si l'on admet que la littérature est dans la ligne de la destinée humaine, le roman pose de tout autres questions que de révéler les lois inéluctables d'une « *ananké* » modernisée et psychologisée (voire psychiatrisée) comme l'a entrepris Zola. Le roman est dans la ligne de la connaissance du monde autant que dans celle de la connaissance ou de la représentation du monde.

### **La vocation du roman : la connaissance de l'homme**

Cette connaissance est une connaissance morale bien plus qu'une connaissance poétique, textuelle ou littéraire, et elle ne se ramène pas à la simple psychologie. C'est se tromper que de rattacher à une sorte de science spéculative de l'être humain, à la psychologie, l'effort d'approfondissement et de découverte poursuivi par de grands intuitifs, de Montaigne à Pascal et à Nietzsche, de Shakespeare à Racine et à Baudelaire, de Swift ou Meredith à Balzac et Dostoïevski.

Ces puissants observateurs de l'homme ne sont pas de purs observateurs, ce ne sont pas des « psychologues » au sens où on l'entend aujourd'hui qu'ils sont légion : ce sont proprement des moralistes, non pas de philosophes mais des praticiens de la science des mœurs. Ils fournissent un matériel expérimental incomparable, (avec parfois de réelles déficiences du côté des vérités régulatrices). C'est le dynamisme de l'être humain qu'ils étudient, et en particulier l'usage lui-même du libre arbitre, et donc la situation de l'homme par rapport à ses fins.

Ce qui signifie qu'ils maintiennent, fût-ce inconsciemment l'idée d'une nature humaine « finalisée. Même si cette finalité est terriblement problématique. Et par ailleurs, l'exactitude et la profondeur de leurs vues ne dépendent pas seulement de l'acuité de leur regard mais aussi de leur idée du bien et du mal, et des dispositions de leur propre cœur à l'égard du souverain bien.

C'est au matériel expérimental de cette science qu'ils s'appliquent avant tout, mais c'est le dynamisme de l'être humain qu'ils étudient, l'usage lui-même du libre arbitre. La raison n'aborde jamais les choses sans mettre en œuvre quelque capital humain. C'est le savoir pratiquement pratique de l'action humaine et non de la psychologie. C'est pourquoi la grandeur de l'œuvre, qui dépend de l'accord du romancier avec le monde, avec un univers humain lui-même parcouru tout entier par une puissante inspiration dépend aussi de l'expérience de l'homme dont elle est toujours tributaire.

La connaissance du romancier est à la fois morale, poétique, mystique et enfin elle est connaissance expérimentale du mal ou du péché. Il prend des formes clairement identifiées selon les auteurs : chez Tolstoï, le mal c'est la chair, tandis que chez Dostoïevski, c'est l'esprit, l'orgueil. Cervantès quant à lui est le plus grand poète de la connaissance imaginaire de l'homme.

### **La force inhérente au roman**

La plupart des critiques qui se sont penchés sur le roman et ses spécificités ont perçu cette force propre au roman, presque immanente à lui et devant laquelle le romancier lui-même doit s'incliner. Force propre à la fois à ses créatures, comme aussi aux potentialités du roman. Il n'est le porte-parole de personne, pas même de ses idées. Milan Kundera fait par exemple remarquer que lorsque Tolstoï a esquissé la première variante d'Anna Karénine, Anna était une femme très antipathique et sa fin tragique apparaissait justifiée et méritée. La version définitive du roman est bien différente. Peut-on dire que Tolstoï ait changé entre temps ses idées morales ? Sans doute non, mais pendant l'écriture, il écoutait une autre voix : « la sagesse du roman »<sup>3</sup>. La loi du roman ne peut que battre en brèche les certitudes du romancier.

Ce n'est pas seulement une affaire de morale. Pour croire aux personnages, pour faire croire à ses personnages, il faut le sentiment qu'au-delà de la connaissance que nous en avons, ils nous échappent. Le romancier doit considérer le personnage dans son individualité concrète, et sans l'animosité qui nous dresse dans la vie face à ceux que nous tenons pour des ennemis.

Cette connaissance d'un genre singulier, qui caractérise le lien du romancier avec ses personnages porte un nom : la connaissance par connaturalité : une connaissance par inclination ou connaturalité, par les

---

<sup>3</sup> Kundera (M.), *L'art du roman*, cité par H. Goddard, *Céline scandale*, Paris, Folio, Gallimard, 1994, p. 126.

passions mêmes, les inclinations ou les instincts qu'il partage avec ses personnages, même s'il les hait de cette haine lucide qui fait qu'un homme connaît son ennemi comme lui-même.

C'est ce qui fait du et des personnages comme un aspects virtuel ou des développements possibles du romancier et c'est pourquoi il est capable de prévoir ce qu'ils font, jusqu'à un certain point, là où commence la loi du monde extérieur, que le romancier déploie lui aussi, et dans lequel il inscrit les actes et les rationalités de ses personnages.

Il n'est pas de personnage, dans le roman, si caricatural, si odieux soit-il à qui le romancier n'accorde une part d'humanité qui nous le rende sinon sympathique, du moins compréhensible.

## Et depuis ?

Dans l'entre-deux-guerres, le contact avec l'absolu est définitivement perdu et le roman en témoigne. Depuis, il n'a jamais été renoué sauf si l'on admet que l'absolu s'est en quelque sorte transposé dans la question philosophique du mal. Le plus souvent pour en admettre une sorte de puissance absolue dans une représentation le plus souvent désespérée et résignée face à son existence.

Aujourd'hui le roman piétine. Hormis la grande œuvre de Jonathan Little, *les Bienveillantes*, dont on se souviendra comme de la « somme du mal du XXème siècle », on chercherait en vain une grande œuvre majeure.

Les meilleures passent inaperçues : *La mandoline du Capitaine Corelli*, fresque merveilleuse d'humour et de pittoresque, est ignorée du grand public. Un téléfilm de qualité tout à fait honorable a le mérite de la faire découvrir, mais en enlève toute la somptueuse grandeur. On lit beaucoup Annie Ernaux et tout ce qui raconte l'intimité dévoyée et ce qui relève d'une manière générale de l'intimité. Une sorte de fureur convulsive pour révéler le fond des cœurs se déploie à peu près partout dans le roman et le moindre roman policier se sent obligé de commencer par la mise en scène d'une sexualité animale et animalisée, profondément révoltante si on maintenait encore un semblant de dignité. L'avilissement organisée de la nature humaine semble le grand projet littéraire aujourd'hui.

Les meilleurs s'occupent de raconter les drames politiques qui désorganisent toute la planète. C'est sans doute dans le roman policier que la question de la connaissance de l'homme est allée se réfugier. Qui d'autre que l'enquêteur est soumis aux taraudantes questions liées à la nature du mal et à son mystère ? Mais c'est le plus souvent pour s'enliser dans le désespoir.

Le plus emblématique est sans doute Kurt Wallander dont la fin est sinistre : la maladie d'Alzheimer le fait sombrer dans le néant de la perte de la mémoire.

C'est à méditer : une société européenne qui non seulement a perdu la mémoire de son identité historique, comme de la nature de l'homme, (qu'elle réduit à une sorte d'obsédé sexuel perdu dans un monde technique), ne peut que se représenter elle-même en la personne d'un enquêteur sensible et désabusé, dont la seule raison d'être au monde consiste à résoudre des enquêtes criminelles.