

Le romancier et ses personnages : la liberté comme enjeu

Dans les années trente, la relation du romancier à ses personnages est encore sujette à controverses. Charles du Bos ouvre le bal avec un ouvrage sur Mauriac et soutient que le « romancier comme tel [est] inféodé au drame humain »¹. Dès 1933, précédant Sartre, Marcel Arland avait écrit : « M. Mauriac exerce sur ses personnages une amoureuse tyrannie ». En 1939, Sartre, encore peu connu, dans un article sur *La fin de la nuit* attaque Mauriac et lui reproche précisément de ne pas montrer des êtres libres, disponibles. C'est que c'est la conception même de la liberté » qui est en jeu. Pour Sartre romancier comme pour Mauriac, le roman consiste à témoigner d'une vision pour l'un religieuse, pour l'autre philosophique. La liberté des êtres selon Sartre est d'être à la merci des événements et des hasards. A ce titre, Mauriac ne serait pas un vrai romancier parce qu'il montre des êtres qui sont comme des marionnettes dont le romancier tire les ficelles. Or, Mauriac n'ignore rien de cette difficulté :

« Il s'agit de laisser à nos héros l'illogisme, l'indétermination, la complexité des êtres vivants. (...) Je ne suis content de mon travail que lorsque ma créature me résiste, lorsqu'elle se cabre devant les actions que j'avais résolu de lui faire commettre »².

Maritain avait parlé à propos du romancier, d'observateur et de la chose observée. Mauriac protestait, voyant là un rapprochement coupable entre le romancier et l'homme de laboratoire. Maritain en était resté pour lui aux vieilles conceptions du naturalisme.

« Cette connivence, ajoutait Mauriac, du romancier avec son sujet, contre laquelle il nous met en garde, est la condition même de notre art, car le romancier, le vrai, n'est pas un observateur mais un créateur. Il n'observe pas la vie, il crée la vie... Il ne s'agit pas de prendre de la hauteur, il faut au contraire, s'identifier, pousser la connivence jusqu'à devenir elle-même »³.

Une telle conception posait inévitablement la question du mal. Est-il possible d'user d'une telle connaissance, en particulier dans l'intimité totale qu'implique la création, « sans entrer dans une sorte de complicité ou de connivence avec les êtres imaginaires en question, et sans subir en soi une répercussion de leurs maux ou de leur enfer? S'il est vrai que « rien ne peut faire que le péché ne soit l'élément de l'homme de lettres et les passions le pain et le vin dont il se délecte »⁴, l'écrivain est-il condamné à cette seule connaissance ?

Mauriac soutenait que décrire ces passions sans connivence était sans doute à la portée du philosophe et de l'artiste.

L'identification dangereuse

Comme toute connaissance en général, celle que le romancier a de son personnage est intentionnelle, elle fait que la chose connue est présente dans le connaissant immatériellement, sans qu'il y ait dans la réalité aucun mélange de l'être de l'un avec l'être de l'autre. C'est totalement contraire à l'espèce de mimique zen ou prétendue telle qui consiste à devenir la plante observée. Cela n'est possible que dans les imaginations exaltées ou affolées de chimères bouddhisantes.

Il peut exister semble-t-il une sorte d'union intentionnelle entre l'auteur et ses personnages, mais elle reste le plus souvent sans influence réelle. Il y a comme une mimique intérieure de ses personnages qui est propre à un écrivain. Si profonde qu'elle puisse être, elle demeure par nature l'instrument de cette connaissance immatérielle de l'écrivain pour les personnages qu'il met au monde. De soi, elle ne comporte ou n'entraîne de soi aucune complicité ou connivence insidieuse, aucune participation ou délectation du cœur à la dépravation des créatures imaginaires qui sont les enfants de l'esprit de l'auteur.

Quel que soit son degré d'intimité avec son personnage, l'écrivain n'est pas son personnage, sauf à ce qu'une certaine limite soit franchie et détruite. Alors, il peut arriver que l'union intentionnelle vire à quelque autre union, par influence réelle, avec ou sans l'assentiment de l'auteur. Le personnage contamine alors l'auteur et éveille en lui dans l'existence réelle, dans sa chair même parfois, le même feu dont il brûle, la même passion dont il est dévoré. Il subit alors dans son être propre et d'une manière dont nous ne savons sans

¹ Du Bos (C.), *François Mauriac et le problème du romancier catholique*, Paris, Corrêa, 1933. p. 18.

² Cité par José Cabanis, *Mauriac, le roman et Dieu*, Paris, Gallimard, 1991, p. 100-101.

³ Raymond (M.), *La crise du roman, Des lendemains du Naturalisme aux années 20*, José Corti, 1966, p. 118.

⁴ Mauriac (F.), *Le Figaro*, 13 mars 1938, cité par H. Bars, préface à *Une grande amitié, Correspondance entre Jacques Maritain et Julien Green*, p. 19.

doute pas grand-chose, la prise du personnage qu'il a fait surgir de son imagination et de son esprit, non plus comme personnage mais dans ce qui ronge ou ravage et parfois même brise l'être. L'écrivain est brisé du mal même qui dévaste son personnage.

C'est que la situation du romancier à l'égard de son œuvre est très particulière. Il est une sorte de dieu embrouillé dans les faiblesses de l'homme. Il a affaire à un monde de personnages qu'il crée mais qui sont parfois plus forts que lui, et qu'il connaît à travers lui-même mais dont la liberté est une liberté imaginaire. Il est l'auteur du mal commis par ses créatures, et ce mal imaginaire est dans une sorte d'intimité avec le mal réel de notre monde réel – car souvent il s'en inspire et le rappelle étrangement – il est une image et un signe de ce mal réel, un signe opératif qui peut, si l'occasion surgit, remuer dans l'existence effective cela même qu'il représente. Mais tout cela n'est qu'accident et ne relève le plus souvent que des tentations liées à l'exercice de toute activité professionnelle. Tout cela fait partie de ce qu'aujourd'hui on appellerait les risques du métier.

Plus généralement, il arrive que l'écrivain se prenne d'amour pour ses personnages jusqu'à les aimer parfois, comme Claudel, - qui priait pour eux - d'un amour rédempteur.

L'attitude la pire d'un écrivain à l'égard de ses personnages est caractérisée par celle d'Anatole France. Il est à l'égard de ses personnages dans l'état d'esprit le plus mauvais qui soit : celui de l'artiste qui se moque⁵. La générosité foncière de l'humain requiert de soi l'abondance et la magnanimité comme le climat normal et connaturel de l'artiste.

C'est parce que le romancier connaît son personnage comme sujet et non comme objet qu'il est capable non d'identification mais d'une sorte de projection imaginative. Il le connaît dans cette présence du tout à chacune de ses opérations, dans cette complexité existentielle de circonstances extérieures, de données de nature – ou présentées comme telles dans l'univers fictionnel – de contraintes intérieures, de choix de liberté, d'attraits, de faiblesses, de vertus, de vices, d'amours et de douleurs, dans cette atmosphère de vitalité immanente aux actes des personnages qui seule leur donne sens et qui imprègne alors le roman, qui en est ce qu'on appelle l'atmosphère.

La connaissance du sujet en tant qu'objet fait que son existence baigne dans l'injustice suprême qu'il ne peut être fait justice à son être, pas même par le lecteur. Et pour le personnage les deux seules sources qui jaillissent alors sont la convoitise de la mort et l'expérience de la solitude espérée.

C'est la Thérèse Desqueyroux de Mauriac qui montre ce mystère. Lorsque l'écrivain ne peut plus connaître à découvert en même temps que les blessures et le mal secret, la secrète beauté de cette nature donnée, les moindres étincelles de bien exercé, toute la peine et tous les mouvements traînés de l'utérus au sépulcre, il n'y a plus rien que de destructeur que ses actes, ils apparaissent comme des reliques et passent à l'état d'objets, séparés des sources vives de la subjectivité recrée par la puissance du génie poétique. Ils se jettent alors sur le personnage comme des morts, et sur le lecteur.

Ce qui n'a rien à voir avec l'omniscience telle que la critique l'a traduit généralement.

Les dangers du romancier

L'autre danger que court le romancier est le pendant du précédent : il peut céder à des exhortations morales malavisées et trahir sa vérité singulière à lui, et sa conscience artistique, qui diffère de sa conscience morale. Il briserait alors en lui un « ressort sacré » de la conscience humaine et blesserait alors la conscience morale elle-même. Et c'est encore un autre danger que court l'écrivain catholique :

« Il y a d'une part, le danger de céder tellement à l'ensorcellement de l'art ou du savoir humain qu'on en vienne à manquer aux exigences de la vérité suprême. Et il y a, d'autre part, le danger de se servir de la Vérité divine, (...) pour compenser les défaillances possibles de notre fidélité aux exigences de l'art ou du savoir humain. Je ne crois pas qu'il existe d'autres moyens pour surmonter ces risques qu'une bonne dose d'humilité (...) »⁶.

L'écrivain se trouve face à un double abîme. D'un côté, parce que libre, comme tout homme il doit faire usage de sa liberté et peut laisser son œuvre envahir sa vie et son âme au point de lui aliéner sa liberté, blessant ainsi la conscience morale. L'écrivain peut tenter de suppléer à une défaillance de son inspiration en se plongeant dans des abîmes nouveaux d'où il espère tirer la substance nouvelle de son œuvre. Là encore, ce n'est qu'accidentel.

⁵ Simon (P.H.), « Anatole France en purgatoire », *La Vie intellectuelle*, tome XLII n° 1, 25 mai 1956, p. 151. Thibaudet écrivait à son propos : « Ce roi de l'art rayonne dans un ciel froid ».

⁶ Le philosophe dans la cité, *Paris, Alsatia, 1960*, in O.C. volume XI, *Paris et Fribourg*, éd. Saint Paul et Fribourg, 1991, p. 100.

De soi, l'écrivain n'a nul besoin de se baigner dans les péchés des hommes et de courir à toutes sortes d'expériences personnelles pour pouvoir en parler efficacement ou valablement. Il lui suffit de regarder dans son propre univers intérieur de tendances réprimées et les monstres cachés dans son propre cœur. L'introspection, plus que l'expérience du péché (pauvre expérience et toujours limitée) est le meilleur maître pour enseigner la géographie du mal.

Il peut alors chercher à changer l'horreur en splendeur. Et en ce cas, il affronte plusieurs difficultés. D'abord avec son art : si les modèles littéraires sont trop présents, l'échec est patent et la métamorphose échoue. L'horreur alors peut refluer sur le roman (ou le poème), essayant d'entrer toute brute dans d'autres mots ou vers, qui la refusent. Alors, elle peut, en dernier recours, force libérée qui cherche une issue, refluer sur le romancier lui-même. Et le détruire.

Le roman moderne comme art affirme « la volonté lyrique et patiente de rendre émouvant le mystère du réel, sans jamais lui imposer les recettes et les conventions du réel »⁷. C'est en quoi il affirme davantage sa tendance à la subjectivité créatrice, obnubilée un temps par la passion du réel héritage du naturalisme.

L'âge réflexe de la poésie, commencé avec le Romantisme est une bénédiction pour autant qu'il se produit dans la ligne authentique de la poésie. Mais il devient une malédiction quand il passe à la ligne de l'individualité humaine. Alors l'égoïsme de l'homme pénètre dans la sphère même de l'acte poétique et non seulement la gêne, mais se nourrit de lui. Une telle croissance contre nature devient sans bornes.

Pire, en ce qui concerne l'acte créateur, l'artiste ne manifeste plus que lui-même et le monde dans l'œuvre, il se décharge en elle, il épanche ses propres complexes et ses propres poisons dans le lecteur pour tâcher de faire ainsi une sorte de cure psychanalytique aux dépens de l'une et de l'autre.

Ce culte du moi est une déviation qui est l'une des mésaventures habituelles de l'histoire humaine. La littérature n'est plus alors qu'une « sophistique de l'art » comparable à la vieille sophistique haïe de Platon et elle ne regroupe plus que les contrefaçons de beauté qui font mentir l'œuvre chaque fois que l'artiste se préfère lui-même⁸.

Culte du moi et connaissance humaine

Lorsque l'égoïsme humain pénètre dans la sphère même de l'acte poétique (propre au roman) elle le blesse lui-même. La connaissance de soi-même en tant qu'elle est une pure analyse psychologique de phénomènes plus ou moins superficiels, un vagabondage à travers les images et les souvenirs, n'est, quelle que puis être sa valeur qu'un vagabondage égotiste.

Mais quand elle devient ontologique, la connaissance du moi est transfigurée, impliquant alors l'intuition de l'être et la découverte de l'abîme actuel de la subjectivité.

Elle peut se produire dans le déchirement comme pour Proust ou Green qui n'ont pourtant pas fait de l'angoisse une catégorie artistique ou esthétique (comme a pu le faire Baudelaire, en une certaine manière). C'est que l'angoisse n'est pas la matière dont on fait la poésie ou le roman. Elle n'entre pas dans sa composition : elle est le lot de la subjectivité. Elle est inhérente à la condition humaine. Il n'entraîne sans doute pas d'angoisse dans la nature humaine telle que sortie des mains du Créateur. L'angoisse est entrée dans le monde et dans l'homme avec le péché.

Si cette angoisse passe dans sa poésie, c'est que sa poésie a été infectée par son moi, et c'est aussi que son moi a trouvé ce moyen pour se mettre à l'aise car excogiter l'angoisse est infiniment plus confortable que de la souffrir.

Toute une partie de la production contemporaine est fondée sur cette angoisse qui va infecter le roman, ou même en constituer la trame. En particulier dans le thriller américain. Mais aussi dans le roman policier. Il n'est pas un enquêteur qui ne vive consumé par une sorte d'angoisse qui n'identifie pas clairement. Elle est à la fois existentielle (l'enquêteur est divorcé, ne s'en remet pas...) mais aussi métaphysique (c'est l'épreuve face au mal inintelligible). Il en résulte d'ailleurs une surenchère affolante dans la perversité des criminels. Il faut nourrir cette angoisse dans le roman lui-même. Plus le crime est odieux, plus l'angoisse a de raison d'être.

Il est rare qu'elle soit une forme de l'expérience spirituelle du romancier.

Mais je peux me tromper...

⁷ Albères (R.M.), *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 139.

⁸ Maritain (J.), *Frontières de la poésie*, p. 699-700.