



# Raconter vrai, fabuler juste. Réflexion sur le paradoxe du réalisme romanesque

COMMUNICATION DE JACQUES CRICKILLON  
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 9 JANVIER 1999

**H**istoire vraie ou histoire imaginée? Le roman moderne — mais sans doute le phénomène lui est-il bien antérieur, vieux comme l'humanité parleuse —, tel qu'il se spécifie du dix-huitième siècle à nos jours, se trouve sans cesse confronté à ce dilemme : raconter vrai ou fabuler (c'est-à-dire, selon l'entendement commun, raconter faux).

Cette alternative apparemment logique et incontournable, la lecture de hasard de la quatrième de couverture d'un roman frais publié me la re-présente tout à coup dans son évidence et sa candeur. Je lis au sujet dudit roman (honorables d'ailleurs) : «Voici que nous est racontée une histoire vraie, nourrie, émouvante, prenante. Une saga aussi vraie que la vie. [...] L'héroïne, vous ne l'oublierez jamais parce qu'elle est toute l'humanité, et tout notre siècle.»

Héroïne inoubliable parce que si réelle qu'elle est, à elle seule, toute l'humanité. Mais sais-je ce que c'est que l'humanité? Dois-je, lecteur, m'identifier à l'aspect positif ou à l'aspect négatif, ou aux deux, de cette humanité? Et, dans ce dernier cas, me voilà bien mal barré pour tenter d'aboutir à une identification cohérente de moi-même au sein de «l'humanité». Quant à «notre siècle», donné comme synonyme interpellant de «toute l'humanité», il en rétrécit au contraire singulièrement le champ. Notre siècle est-il celui des Congolais, des Chinois, des Noirs américains...? Les Patagonais estiment-ils avoir un siècle à eux? et qui serait en même temps à tous? Parlant de «notre siècle», on désigne une conceptualisation

convenue, arbitraire, on ramène le chaos événementiel de la planète perçu sur cent années à une vision nombrilique abusivement organisée et orientée.

Et dès lors, revenant à cette quatrième de couverture au fond si courante, d'une formulation toute banalisée, me frappe le «une saga aussi vraie que la vie». La «saga», c'est le roman; ce roman serait aussi vrai que la vie. La vérité apparaît donc comme la qualité suprême (on n'a jamais vu une quatrième de couverture qui dirait du mal du bouquin qu'elle propose à la lecture, ce serait, de l'auteur et de l'éditeur, un auto-coup-de-couteau-dans-le-dos, méthode suicidaire plutôt tarabiscotée!), et la garante de cette vérité, c'est la vie.

De quelle vie parle-t-on? Au niveau biologique sans doute pourrait-on s'entendre. Mais il s'agit de la vie humaine au sens où l'on dit «ma vie», «J'ai beaucoup souffert dans ma vie», «Il n'a pas eu de chance dans la vie». Qu'est-ce que cette vie donnée comme une entité certaine, une entité qui serait à la fois individuelle et collective, une donnée aussi (quand on soupire bien grégairement : «C'est la vie»), et donc fatale et que cependant chacun réclame comme son lot («Voilà ma triste vie») et sa propriété, son identité, voire son œuvre («Ne vous mêlez pas de ma vie», «Laissons-le faire sa vie»)? Chercher la vérité, c'est peut-être la spécificité de l'humain. Affirmer que cette vérité est détenue par «la vie» est vide de sens, mais témoigne en outre d'une contradiction profondément éclairante.

Aucun roman n'est vrai (au sens d'histoire vécue), mais tout roman se veut réel, c'est-à-dire fort comme la vie, et donc vrai, et plus fort qu'elle. Je sais, il y a le conte de fées. Paradoxalement, le conte de fées se veut réaliste. Sinon, pourquoi des générations de marmots ont-ils tremblé en entendant du fond de leur lit approcher les pas de l'ogre? N'ont pas l'âge de raison, les lardons! c'est dire qu'ils ne savent démêler la réalité de la fiction, le vrai du faux. Le conte de fées serait donc aux enfants ce que sont chez Platon les ombres sur les murs de la caverne. Nous, les grands, qui étions plongés dans la confusion, donc dans l'erreur, désormais nous savons! Pourquoi donc alors notre culture occidentale voue-t-elle un véritable culte à l'enfant? L'enfant étant assimilé à l'état de nature dont rêvait Rousseau. Toujours est-il que *Le Petit Poucet*, c'est de la fiction tout à fait fantaisiste, et qu'en accédant à l'âge adulte on s'en rend compte; il ne reste alors qu'à sourire d'attendrissement. Dire que l'enfant que j'étais avait peur de l'ogre! Chacun sait que ça n'existe pas, l'ogre. On se demande d'ailleurs pourquoi un

certain Perrault a inventé cette abominable histoire d'ogre. Quitte à faire dans la fantaisie, la féerie, il pouvait mettre en scène un éléphant claveciniste ou une citrouille arachnide. Pourquoi l'ogre? Une terrible «actualité» belge donne la réponse : parce que l'ogre existe et depuis toujours. Certes, l'ogre, chez Perrault, est un géant, et ça n'existe pas, les géants. Le gigantisme est ici le signifiant de l'horreur. La fiction apparaît dès lors comme une mise en évidence du réel, et son universalisation. Le roman de Dutroux ne sera jamais qu'un fait divers du vingtième siècle occidental. L'ogre de Perrault est de tous les temps et de tous les espaces. En quoi la fiction me concerne d'autant plus qu'elle met en scène la vérité sous le masque. La vraie vérité qui ne saurait se percevoir que masquée? Parce que le masque serait à jamais pour nous son identité?

Revenons à nos bestiaux! Romans. Le troupeau en est immense et l'on a cru, peut-être à raison, qu'il allait quelque part. Certainement, il va où nous allons. Le romancier se doit de savoir où il va avant de tenter d'y aller et cependant ne sera grand que dans la mesure où il se perdra. Car il importe de s'embarquer sur la bonne voie, comme à la gare, de passer par la bonne porte, comme à l'aéroport. On ne va pas quelque part n'importe comment. C'est pourquoi le début d'un roman est toujours capital pour l'orientation, et aussi pour la structure, de tout le récit à venir. Un choix semble devoir s'imposer d'emblée, entre l'imaginaire et le réalisme. Il y a là, du moins en apparence, deux démarches opposées. Deux positionnements de départ : le «ceci est une histoire vraie», de Flaubert ou de Conrad et le «ceci est une fabulation» de Melville ou de Le Clézio.

Dès le dix-huitième siècle, manifeste est l'obsession de faire vrai, de faire vécu — mais bien avant déjà, songeons aux *Contes de Canterbury* de Chaucer, au *Decameron* de Boccace, à cet encadrement (pèlerinage ou retraite collective) qui doit authentifier les récits — et je me dis que le «réalisme est une exigence de la classe bourgeoise accédant au pouvoir»; et j'en trouve la preuve dans le Japon du douzième siècle, dans le *Konjaku monogatari*, surnommé par les érudits le «*Décameron nippon*»; succédant au courtois *Dit du Gengi*, il coïncide avec la montée au pouvoir de la bourgeoisie; et dès lors, comme chez nous aujourd'hui encore, est considéré comme réel, donc vrai, le bourgeois, armé de sa raison volontiers confondue avec le bon sens.

Pour faire vrai, plusieurs procédés fort ingénieux. Le roman épistolaire, qui connut un tel succès et nous paraît aujourd'hui désuet (pour des raisons d'évolutions technologiques en matière de communication), adoptait une structure narrative difficile, pouvant verser dans la confusion ou conduire à l'ennui, pour faire vrai. Le succès d'œuvres comme *Les Liaisons dangereuses* et *La Nouvelle Héloïse* montre que le public marchait, que l'argument de vérité placé en incipit attirait et soutenait la lecture. De l'illusionnisme romanesque! Alors que la Merteuil, Valmont, la Présidente, et les autres, sortent tous de son imagination, Laclos s'offre le luxe, par une préface du rédacteur suivie d'une préface de l'éditeur, non seulement de prétendre qu'il n'y est pour rien, mais encore de désavouer cette publication, en tous cas de s'interroger quant à sa nécessité. Ce avec un énorme clin d'œil ironique. Et ça marche! Encore aujourd'hui! Une étudiante, après avoir dévoré *Les liaisons*, m'a parlé de Valmont comme si, venant de le rencontrer, elle avait, malgré la conscience d'une terrible menace, succombé à son charme.

Si le procédé réaliste du roman par lettres s'est presque perdu (quoique demeure le roman de correspondance à sens unique, et même le roman comme unique lettre sans réponse), celui du récit d'un récit est toujours en usage. L'abbé Prévôt rencontre dans une auberge un homme encore jeune, l'air très accablé, qui lui raconte sa vie, et cette vie est à la fois si terrible et si exemplaire (de ce qu'il ne faut pas faire!) que le bon abbé estime de son devoir de rapporter le récit de ce «chevalier des Grioux» au public afin que chacun puisse tirer la leçon qui s'impose (à savoir : jeunes gens de bonne famille, méfiez-vous des jolies filles qui vous détourneraient du bon chemin! celui de la vie sans histoire). Prévôt ne se veut qu'un relais. Le média. *Manon Lescaut*, ce n'est pas sa vie, encore moins un fruit de son imagination, c'est l'histoire de la vie d'un homme rencontré par hasard dans un lieu public. *Manon Lescaut* n'est donc pas un roman, c'est une information. Qui mettrait en doute ce que raconte chaque soir le/la speaker(ine) du JT? Et je retrouve encore la fatale obsession de la «logique réaliste» dans un récit du *Konjaku*. L'auteur nippon, anonyme, a raconté une triste histoire d'amour. Ce qui s'est passé ne saurait être connu que de la femme. Or, l'auteur conclut que «par la suite, la femme ne confia jamais cette histoire à personne». Point final. Et puis non. Quelque chose cloche! Il a prétendu n'être que le rapporteur de très vieilles histoires. Mais, si la femme s'est tue, il devient un fabulateur. Dès lors, il ajoute :

«Cette histoire aurait-elle été malgré tout racontée par l'épouse du Gouverneur quand elle était vieille? De génération en génération, elle s'est transmise jusqu'à nous. Et ainsi dit-on qu'il a été rapporté.»

Le procédé du romancier-rapporteur est toujours très utilisé. Parce qu'il est simple. Parce qu'il est efficace. Songeons qu'il repose sur le dédoublement du «je». Quand le narrateur dit «je», on a déjà tendance à croire qu'il raconte la vérité, c'est-à-dire ce qu'il a vécu. Mais quand c'est un tiers — hors du couple auteur-lecteur — qui dit «je», aucun doute qu'on ne soit en présence d'un récit vrai, d'une histoire réellement vécue.

En outre, le procédé du romancier-rapporteur offre une possibilité énorme de mise à distance, laquelle renforce la crédibilité. À titre d'exemple, *Les particules élémentaires* (Flammarion, 1998) de Michel Houellebecq se présente non comme un roman, ce qu'il est bien évidemment, mais comme le rapport (et l'hommage) d'un «répliqué» du milieu du vingt-et-unième siècle sur la race humaine éteinte à la suite de la création aux alentours de 2030 d'une espèce supérieure. Ce type de mise à distance se retrouve aussi exemplairement dans *L'Histoire du troisième millénaire*, de Brian Stableford et David Langford, publié chez Aubier en 1986. Chez Houellebecq, la fiction se déguise en rapport, chez Stableford et Langford en étude historique. Or la fiction est du futur mental : le rapport, le procès-verbal, le livre d'histoire abordent dans leur démarche à des espaces antérieurs; la parole y est donc fondée sur le vécu, alors que dans la fiction, c'est le langage même qui crée le vécu, et qui seul le constitue.

L'immense romancier Joseph Conrad, que révèle enfin tel qu'en lui-même la réédition intégrale en une même traduction entreprise par les éditions *Autrement*, use systématiquement du procédé du récit-rapporté. Ainsi, au début de *Au cœur des ténèbres* (qui inspira le film *Apocalypse Now* de Coppola), un narrateur qui s'avoue tout en se dissimulant dans le «nous» raconte qu'il était avec d'autres à bord d'un bateau ancré sur la Tamise lorsque l'un d'eux, Marlowe, prit la parole pour raconter comment il avait retrouvé, dans la jungle congolaise, le mystérieux et terrible Monsieur Kurtz. Or, le roman est inspiré à Conrad par une désastreuse mission qu'il effectua au Congo en 1890 et dont il revint rongé par la malaria. Le personnage de Kurtz lui fait horreur, mais il y a beaucoup de Conrad dans Kurtz. Aussi ne dit-il jamais «je», et le «nous» s'efface-t-il très vite sous la voix de

Marlowe, le personnage, et c'est ce personnage de fiction qui fait vrai, c'est par lui que l'on croit à Kurtz.

On sait que la première phrase d'un roman — à la rigueur les premières phrases — porte en elle le positionnement de tout le récit. Ainsi, la narration à la première personne restreint le champ d'investigation à ce qui peut être perçu par le narrateur-personnage. Si *Le Père Goriot* est raconté par Rastignac, plus question de nous dire ce que mijote Vautrin ou ce que fait Madame de Nucingen au même instant à l'autre bout de Paris. De plus, le «je» doit rester en vie, puisque fatalement il raconte à posteriori. Cependant, ces obligations, qui découlent de l'élémentaire logique, se peuvent contourner. Ainsi, le narrateur du *Horla* se suicide à la fin du récit, récit *post mortem* grâce à l'usage du journal intime. Remarquons au passage l'entourloupe du journal intime, un truc pour faire vrai. Ce n'est pas Maupassant qui raconte, c'est la pauvre victime du Horla, et l'existence du Horla paraît d'autant plus crédible que le narrateur s'est donné la mort pour échapper à son emprise. Le récit fantastique éprouve donc le besoin de faire ressentir ses rencontres fantomatiques comme réelles. La plupart des fantastiqueurs ont utilisé, aux fins de faire vrai, le truc du «vieux grimoire» : le livre secret, le texte terrible émanant de l'Au-Delà et qui par sa découverte de hasard atteste la réalité du surnaturel. Lovecraft, «le prophète de Providence», donna même réalité au livre légendaire dont il avait imaginé l'existence, *Le Necronomicon*, ce «livre des morts», qui atteste l'existence, et le retour imminent, des Grands Anciens et de l'épouvantable Chtulhu.

La première phrase du roman peut aussi indiquer plus ou moins clairement dans quel espace romanesque l'auteur ambitionne d'emporter son lecteur. Le réel ou l'imaginaire. Le compte rendu ou la fiction. Le cas le plus évident, le plus clairement, volontairement, signalétique, est celui du «il était une fois...» qui introduit au conte de fées. Cependant, ce type de démarrage peut être volontairement fallacieux et introduire à un récit ancré dans une «actualité» brûlante. «Il y avait en Westphalie, dans le château de M. le baron de Thunder-ten-Troncqh, un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces.»

*Candide* se présente comme un conte, une histoire imaginée, une «sotie», dira Gide. Or, est-on bien dans le non-vrai, le non-vécu? Le tremblement de terre de

Lisbonne a eu lieu. Et les horreurs de la colonisation, et celles de l'esclavage, et celles des guerres absurdes ensanglantant l'Europe, et celles du fanatisme religieux. Et Cunégonde vieillit! Voilà donc un cas où le «il était une fois» introduit au cœur du vécu le plus dérangeant. Mais Voltaire nous dit que c'est un roman, plutôt un conte, en somme que c'est plus vrai que vrai, vrai pour toujours. Et on imagine bien les errances de Candide en cette fin de vingtième siècle.

Il est des débuts de roman moins typés mais éclairants quant au positionnement de l'auteur par rapport au réalisme, au vécu-vrai. Comparons les deux chefs-d'œuvre de Gustave Flaubert, *Salammbô* et *Madame Bovary*. La première phrase de *Salammbô* je dirais, comme pour un opéra, «l'ouverture» — est dans toutes les mémoires : «C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.»

Trois courts syntagmes juxtaposés contenant chacun un nom propre à forte coloration exotique. Et remarquons que «Carthage» ajoute à l'effet de transportement spatial un aspect temporel vertigineux en réveillant dans la mémoire culturelle les barbares guerres puniques.

«C'était». Quoi, c'était? «Ce» : le roman qui va suivre. Car tout le récit, tout l'événementiel de *Salammbô* est contenu dans le banquet au palais d'Hamilcar. Le roman a donc déjà été composé, le récit est *récit de ce qui a déjà eu lieu*, donc il est vrai. Et il est roman, réel fictionné, réel fabulé, vrai pour toujours car vrai à chaque lecture.

Jouons : «C'était à Schaerbeek, faubourg de Bruxelles, dans les locaux de l'Athénée communal. Nous étions à l'étude lorsque le proviseur entra suivi d'un nouveau...»

*Salammbô* et *Madame Bovary*, deux espaces contigus. Les deux débuts se correspondent parfaitement. Et pourtant on est dans des espaces si étrangers l'un à l'autre qu'on les croirait d'auteurs différents. Étrangers? Matho, c'est Emma; les Carthaginois, c'est les bourgeois matérialistes et hypocrites du dix-neuvième siècle; Matho comme Emma sont habités d'une passion qui les consumera. Flaubert change de planète, mais c'est toujours sa planète.

«Nous étions à l'étude.» Bizarre, ce «nous». Premier mot du roman, il ne resurgira plus. Une erreur de Flaubert? Impensable. «Nous», c'est le romancier et son lecteur, n'importe lequel, tous ses lecteurs dans leur commune solitude de

lecture. «Nous étions à l'étude.» Entendre «nous étions en train d'étudier la vie, de nous y préparer, de la rêver»? Et voilà «le nouveau», celui par qui la fiction arrive. Car, sans Charles, pas d'existence malheureuse d'Emma telle qu'elle nous sera contée, pas de tromperies, de dettes, de double vie, pas de suicide. Pourquoi le roman rapporte-t-il d'abord l'enfance, la jeunesse, le premier mariage de Charles? Et pourquoi se termine-t-il sur Charles, sa passion *post mortem* et sa disparition secrète comme un coup de gomme? Parce que, hors Charles, rien! pas de roman! Flaubert parle d'abord de Charles parce qu'il est le futur (n'est-ce pas ainsi que l'on nomme en province le fiancé?) d'Emma. Le «nous étions» marque ici la contemporanéité de l'auteur et du lecteur; il induit un réalisme vécu; apparemment, car vu son effacement total, ce «nous étions» fonctionne comme le «c'était» de *Salammbô*. Pour le «nous», le roman se situe dans le futur; or il va être entièrement narré au passé. Ce qui donne un sentiment d'immobilisation du temps, de temps cyclique. Et dans l'écartèlement de la narration au passé et du «nous» à découvrir, *Madame Bovary* se lit au présent, un présent clôturé, comme l'est la vie d'Emma, comme Flaubert éprouvait la sienne. Par «nous étions», Flaubert dit que tout est vécu, donc vrai, dans l'espace, quel qu'il soit, où transpose le roman; que la fabulation *Madame Bovary* est plus vraie que le fait divers qui l'a inspirée. Le compte rendu d'un fait divers ne commence pas par «c'était» ou par «nous étions», mais on lira plutôt dans le canard, alias le baveux : «La nuit dernière, un groupe d'hommes armés s'est introduit dans l'entrepôt de Viagra et cie...» Sauf si le fait divers, sous l'effet de l'éloignement et de la non-résolution, est devenu roman : «Rappelez-vous! C'était le 22 novembre 1963 à Dallas.» L'assassinat de Lincoln ne fut jamais qu'un tragique fait divers. Celui de Kennedy est devenu pour chacun un roman à énigme non résolu, un ciné-roman sur un coup d'état réussi et à jamais masqué par Oliver Stone, le roman du Grand Complot à la disposition de chacun.

Si le «nous étions» de Flaubert fonctionne comme une illusion totalitaire du vécu-vrai, Melville s'engageant dans ce qui, un certain temps de lecture, apparaîtra comme un récit de chasse à la baleine vécue, une sorte de compte rendu d'une vraie chasse (mais que serait une fausse chasse? *La chasse au Snack* n'est-elle pas une chasse?), tant la description du bateau, des instruments, du rôle des marins,

est précise, méticuleuse, chargée d'un lexique spécifique, Melville double son début vécu-vrai par un aveu d'imaginaire.

«Je m'appelle Ismaël. Mettons.»

Le deuxième syntagme présente l'affirmation du premier comme une hypothèse. Or, c'est l'identité du narrateur qui est ainsi réduite à une supposition. Ou plutôt élargie. Ismaël, ce n'est pas un certain, tout particulier Ismaël, mais n'importe qui, le lecteur, l'humain en quête de sa baleine blanche. Le «Mettons» de Melville ouvre l'espace romanesque à la liberté du sens, lui permet de devenir mythologie. Ce qui fonde la valeur universelle du mythe, c'est l'indécision. Le fameux «La Marquise sortit à cinq heures» qui fera ricaner les «Nouveaux Romanciers» des années 1960 cesse d'être grotesque parce que d'une précision insane si on lui ajoute le «Mettons» de Melville. Ce que les concocteurs de romans standards auxquels Robbe-Grillet ou Butor s'attaqueront auraient intérêt à reconnaître, c'est que la préférence de Marie Chantal Dupondelux pour Gancia plutôt que Martini ne saurait concerner le lecteur. Que «l'actuel», dans son incontournable palpabilité, dans son indéniable présence, assoit un réel appelé à brève échéance à cesser d'être. Que la détermination, véhicule de l'illusion, doit transporter dans le hors-temps sous peine de s'anéantir en sa formulation même. Voilà qui joue d'un siècle à l'autre et en tous lieux. Le superbe romancier américain Cormac McCarthy ouvre son chef-d'œuvre, *Méridien de sang* (Gallimard, 1988), par un *Here is the child* que va suivre, *d'où va naître*, un western crépusculaire à la fois hyperréaliste et tout halluciné. «Voici l'enfant» : le personnage du «gamin» certes, mais surtout l'enfant de l'imagination du romancier, sa vision au sens indien du terme, le roman lui-même.

À ces aspects de la structure romanesque qui peuvent paraître purement formalistes, affaire donc d'exégètes byzantins, et qui cependant véhiculent un sens essentiel, en vérité le positionnement même de l'auteur-lecteur en présence du monde, le «Nouveau Roman» accordera à partir des années soixante une importance capitale. Au point, dans la dérive *Tel quel*, de faire de la structure l'unique sujet du roman donc, une forme romanesque vide de sens véhiculaire de tous les sens que l'on voudra. Considérer cependant comme formalistes, au sens étroit, péjoratif, des auteurs comme Robbe-Grillet, Claude Simon ou Le Clézio serait simpliste. Dans la lettre au lecteur qui ouvre *Le Procès verbal* (1963), Le

Clézio déclare : «J'ai deux ambitions secrètes. L'une d'elles est d'écrire un jour un roman tel que, si le héros y mourait au dernier chapitre, ou à la rigueur était atteint de la maladie de Parkinson, je sois accablé sous un flot de lettres anonymes et ordurières.»

Et Le Clézio de poursuivre en se référant au génie de Conan Doyle, qui fait si bien croire à son personnage que l'on peut visiter à Baker Street l'appartement de Holmes et de Watson. C'est cependant une illusion de réalisme que Le Clézio rêve d'atteindre : «À mon sens, écrire et communiquer, c'est être capable de faire croire n'importe quoi à n'importe qui.» Le but poursuivi, le roman rêvé, ce n'est nullement la reproduction la plus fidèle du réel, mais la substitution de la fiction au réel, parce qu'elle est plus réellement ressentie. On a reproché au «Nouveau Roman» son formalisme desséché et gratuit, d'être une espèce d'art pour l'art à l'usage des intellos, des snobs et des exégètes universitaires. C'est juste si l'on songe à l'immédiate dérive, le «nouveau Nouveau Roman». C'est injuste — et j'invite à la relecture des œuvres — si l'on pense à Robbe-Grillet, à Sarraute, à Claude Simon, à Le Clézio, à Louis-René des Forêts, à Claude Ollier... Me replongeant dans *Les Gommages* de Robbe-Grillet, je suis frappé du jugement simpliste que je gardais comme involontairement sur ce roman, qui n'est pas désincarné mais au contraire palpitant de vie, et ce dès la première page; et ainsi du *Voyeur*, et du *Procès-verbal* de Le Clézio, ou de *Une histoire illisible* de Claude Ollier. Le «Nouveau Roman» ne s'est pas créé contre le réalisme, mais contre le réalisme abusif, limitatif, celui qui se défend d'être une illusion, qui refuse de s'admettre comme fiction.

Un paradoxe d'un roman à la Robbe-Grillet réside dans la place faite aux objets. Quoi de plus réel qu'une chaise, qu'un mur, qu'une tasse? La présence écrasante des objets standards dans l'espace romanesque de Robbe-Grillet impose le réel le plus banalisé comme une fiction : c'est dire que le fameux «quartier de tomate à la vérité sans défaut» devient, de par la précision méticuleuse avec laquelle il est décrit, un «objet en soi», mis en conscience, imposé comme soudaine fracture dans le paysage aveuglé du quotidien, et dès lors tout sauf un quartier de tomate, autre chose, de jamais vu, de jamais vu comme ça, ce qui se lit bien à la fin du passage évoqué lorsque le romancier se permet une imprécision, une seule, qui est un clin d'œil : ceci n'est pas un quartier de tomate. Au passage, un autre

paradoxe, voulu, de la construction «nouveau roman» : l'usage de la focalisation externe pressentie comme seule vraisemblable (en opposition à la focalisation zéro de type balzacien). Or la focalisation externe ne permet plus de dépasser le niveau des apparences. Systématisée, elle nous dit que tout n'est qu'apparence, et donc que le réel (ce qu'on perçoit) est illusion. Ne dire d'un personnage que ce que mes sens peuvent en percevoir, c'est m'interdire de vivre en lui, ou de vivre avec lui. Sous prétexte de logique de la vraisemblance, c'est repousser la vie, mais c'est aussi souligner que le vrai est au-delà du «réel», que la vie est au-delà de l'apparence qu'on en perçoit.

Et restreindre le Nouveau Roman à la systématisation de la focalisation externe relève de la caricature. Il suffit de retourner aux *Gommes* ou au *Procès-verbal* pour apercevoir que Robbe-Grillet et Le Clézio conjuguent focalisation externe et focalisation zéro et focalisation interne s'authentifiant du monologue intérieur. Donc, romancier omniscient mais refusant l'insignifiance. Tout, jusqu'à une gomme, est signe à décoder, ou potentiellement cryptable et donc décodable. Le début des *Gommes* et l'épilogue sont égaux et symétriques, encadrant, comme une fenêtre un instant ouverte, un récit où toutes les focalisations sont convoquées, récit qui n'est pas raconté, qui reste à raconter, comme si une histoire était un fruit — fruit tant qu'on ne l'a pas mangé, qu'on le perçoit comme fruit mangeable. Dès lors, c'est la forme qui parle, mais pas seulement, mais avec (on y met des formes!); et le Nouveau Roman est une réaction contre la «démocratisation» du récit. Dans *Le Procès-verbal*, Le Clézio fait dire à Adam, son paranoïaque héroïque, à propos du roman courant qui lui est contemporain : «Bon Dieu, que tout ça est faux! ça pue la fausse poésie, le souvenir, l'enfance, la psychanalyse, les vertes années ou l'histoire du christianisme. On fait des romans à deux sous, avec des trucs de masturbation, de pédérastie, de comportements sexuels en Mélanésie, quand ce n'est pas les poèmes d'Ossian [...] Nous n'avons plus grand-chose de simple, nous sommes des cafards, des demi-portions. De vieilles loques. On dirait que nous sommes nés sous la plume d'un écrivain des années trente.

Le comble du paradoxe, c'est entendre un représentant du Nouveau Roman réclamer la réalité, le vrai (c'est-à-dire la vie), la simplicité, et cracher sur la culture («ça me colle au dos comme un manteau mouillé»). La contradiction n'est qu'apparente. Vouloir la vie dans le roman, c'est vouloir faire du roman la vraie vie,

celle qui vaudrait la peine d'être vécue — d'être lue —, la vraie vie jusqu'à l'indicible.

Renversement! Les genres les plus vivants, les plus dynamiques, sont maintenant les «paralittératures» : fantastique, science-fiction, aventure. À l'exception du *polar*, qui semble dépérir. Mais justement il est, lui, soumis au réalisme quotidien, à la banalisation, au nivellement. Deux issues : le *serial-killer-thriller* (James Ellroy, Thomas Harris...) et le policier historique (ainsi, *Le Prince des Ténèbres* du Japonais Nagao Seio).

Tous les procédés réalistes (récit rapporté, carnet intime, lettres, livre de bord...) ont été utilisés par la science-fiction. En déduire que la science-fiction est vécue et donc vraie? ou qu'elle est vraie et donc vécue? Vécue par la lecture, certes, lorsque la transportation est réussie.

N'arrive-t-il pas qu'on s'écrie : «La réalité dépasse la fiction!» lorsque le réel devient exceptionnel, donc digne d'être narré? Et l'exceptionnel — de roman ou de vie, c'est la même chose — est toujours exemplaire. Auschwitz est exemplaire. La Gare centrale ou un G.B. ne le sont pas. Quoique... Exceptionnel, Auschwitz? Pas plus qu'un abattoir. Pas plus qu'un élevage de volaille en batterie. C'est Heidegger qui, dès 1949, dans une conférence à Brême, établit tout benoîtement l'équivalence entre «la fabrication de cadavres dans les chambres à gaz» et l'agriculture comme «industrie alimentaire motorisée». Banalisation qui s'est étendue au génocide rwandais comme aux massacres des Khmers rouges. Banalisation à la fois imposée et acceptée par confort. *La liste de Schindler* n'est pas le roman de la Shoah; c'en est même le contraire, la doublure déroutante. Donc, Auschwitz, mauvais exemple! On ne peut faire du roman avec Auschwitz, et, peut-être alors, Auschwitz vécu fabulé vraiment, plus de roman du tout, et Adorno l'a déjà dit, plus écrire rien. Le château d'If, oui! Quoique... Dan Simmons l'a fait. Dan Simmons fait commencer son superbe roman *L'Échiquier du Mal* dans un baraquement d'Auschwitz. Hallucinant. Et vrai-vécu relancé en vécu-vrai par l'art visionnaire, voire prophétique, du romancier grand fabulateur.

Un Delhaize devient exemplaire le temps d'une tuerie, le temps que se raconte et se questionne la tuerie : roman, éphémère roman, qui existe le temps du questionnement. Le *job* du romancier consiste à créer un espace du perpétuel questionnement. Avec de l'exceptionnel flamboyant, comme *Méridien de sang*, ce

prodigieux western fantasmagorique de l'Américain Cormac McCarthy, chanson de geste dont Dieu se serait retiré et qui ne se peut donc ni terminer ni justifier, ou avec du quotidien gris, comme *Madame Bovary*, dont on ne saurait achever la lecture, parce que sans cesse demeure à questionner Emma, l'identité véritable d'Emma, la nôtre.

Dans le récit oral — de bureau, de trottoir, de palier — le «Vous ne devinerez jamais ce qui est arrivé!» est un ressort majeur du romanesque, le capteur de l'écoute. Moteur essentiel du récit d'aventure. Et même si l'aventure est vécue, un récit d'aventure est nécessairement un roman, car qu'est-ce que vivre une aventure sinon participer à un roman!

Il n'y a de roman que de l'exceptionnel.

Imaginons le roman d'un Salavin qui serait content de lui, c'est-à-dire de sa médiocrité, c'est-à-dire qui serait comme le plus grand nombre, lequel fait la norme! Médiocrité? J'entends par là arrêt sur pensée. Sclérose mentale. Cerveau standardisé. Quel ressort pourrait bien faire s'ébranler la lecture du Salavin content, donc immobile? À tout récit, il faut une problématique, et, pour qu'il y ait problématique, il faut la faille, l'accident, l'obstacle, bref, ce qui creuse le manque, ce manque qui alors aspire l'être, le lance ou le fait s'élancer. Le manque est donc toujours exceptionnel. Si je manque d'essence, je tombe en panne, c'est rare, exceptionnel, une aventure. Le fonctionnaire — prenons l'employé de la Poste, pour situer le niveau aventureux de la fonction — qui un matin se réveille triste sans raison raisonnable se trouve en état d'exception. Il va au bureau et se reconforte de la perspective de regarder un feuilleton télé? Le voilà perdu pour la littérature. Pour la vie aussi, peut-être, pour ce qu'on nomme à l'aube et au crépuscule de la vie «ma vie». Le même ne va pas au bureau mais s'embarque à Anvers comme soutier à bord d'un rafiot panaméen. Voilà un roman, une potentialité romanesque. Le même demeure dans sa routine et sombre lentement dans le cauchemar éveillé de la neurasthénie. Voilà un roman. Rien d'exceptionnel, une déprime? Que si! Mon mal intérieur n'est qu'à moi, mon «intranquillité» m'est le radeau de la Méduse. Pour celui qui l'éprouve, quoi de plus terriblement exceptionnel que la dépression dite nerveuse? Pour celui qui meurt, quoi de plus épouvantablement unique que la mort? Et dès lors, le roman du malaise de monsieur ou madame Tout le monde. On peut faire du grand roman avec ça.

Avec une petite bourgeoise de province pas très maligne, une certaine Emma Bovary. Avec de la banalité absolue comme un déménagement tout simple; Jean Cayrol l'a fait. Avec un bavard solitaire : Louis-René des Forêts. Avec quelqu'un qui s'arrête au soleil : Le Clézio.

Encore faut-il que la banalité même devienne exceptionnelle, à la fois par le regard et par l'écriture. Banalité devenue exceptionnelle par sa conceptualisation. Quoi de plus banal que la mort? Perken, à la fin de *La Voie royale* de Malraux dit : «La mort n'existe pas, il y a moi qui vais mourir.»

Un Edmond Dantès qui n'est pas trahi et condamné injustement ne devient pas le comte de Monte-Cristo mais un officier de marine à la retraite.

Il n'est de réalité que du langage.

As-tu bien vérifié, lecteur, si la reconstitution du Paris du quinzième siècle au début de *Notre-Dame de Paris* est exacte? Et l'argot du bagne dans *Les Misérables*, authentique ou une invention de Hugo?

Ce qui importe, c'est le sentiment de réalité. Et ce sentiment même est une fabulation. Mon impression de réalisme est une adhésion à l'imaginaire.

Tout roman met, le temps de sa lecture au minimum, son lecteur entre parenthèses. Il est une différence entre distraction et transportation. Nuance qui peut devenir abyssale. Le roman, en tous les cas, provoque l'évasion de soi. Mais il ne nous fait pas à tous coups exister ailleurs. Une enquête d'Hercule Poirot aura beau me passionner pendant deux bonnes heures, je ne suis pas partie prenante. Si j'en oublie ma vie d'ici, je n'en existe pas pour autant ailleurs. Le problème à résoudre est en effet hors de toute vie. Il est de l'ordre des mathématiques. S'il accapare l'attention de mon intellect, il n'engage nullement ma personne. Le roman ici fonctionne comme un jeu. Il en va tout autrement de *Madame Bovary* ou de *Salammbô*, de *Jude l'Obscur* ou de *Méridien de sang*. Distrain certes, au sens où mon «ici-maintenant» est mis entre parenthèses le temps de la lecture et par à-coups bien au-delà au sein même du retour. Mais si mon «ici-maintenant» est occulté, il n'en est rien de mon vouloir être toujours, lequel, du fait d'une transportation à plus ou moins longue portée, s'éprouve exalté. Autrement dit, le roman me sort de ma gangue, me fait exister à neuf, de zéro, me consume et me métamorphose selon l'image préférentielle de moi-même que j'y découvre. On sort du polar à énigme enthousiasmé par le tour de passe-passe. Et d'applaudir, sans

plus : Bravo, l'artiste! On ne revient pas inchangé d'une transportation romanesque. Si *Dix petits nègres* m'accompagne comme référence de tour de force, *Madame Bovary* m'est un incessant, un perpétuel questionnement quant à Emma en moi. Quant à *Salammbô ou Méridien de Sang*, il me demeure comme paysage de l'âme, partie hallucinée, vie parallèle.

Le temps de la lecture, si Proust retrouve son «Temps perdu», il évacue le nôtre, il substitue son passé à notre présent et sa mémoire, ou le don qu'il se fait d'une mémoire, devient la nôtre.

Le «baiser du soir». L'attente du roman. «Longtemps je me suis couché de bonne heure» : j'ai longtemps attendu l'accomplissement en moi du roman que l'on va lire, que j'ai écrit, qui s'écrit à nouveau à chaque lecture : longtemps je me suis positionné en disponibilité romanesque, dans cette veille entre éveil et sommeil, veille entre deux absences à soi, où soi, ouvert et immobile, devient l'espace du rassemblement. Le «baiser du soir» est le déclencheur de *La Recherche du Temps perdu* parce qu'il se pouvait chaque soir qu'il fût refusé. Et ainsi n'est-ce pas tant le baiser lui-même qui inspire mais son manque potentiel, et donc l'angoisse générée par cette quotidienne vespérale problématique, «maman viendra-t-elle ce soir?», problématique qui, s'enchaînant de la satisfaction ponctuelle à l'attente qui l'a précédée et qui déjà lui succède parce que le manque du baiser est contenu dans le baiser, cesse de se focaliser sur le soir mais envahit tout le jour et tous les jours de toute une vie, et je ressens profondément les milliers de pages de *La Recherche* comme une manœuvre d'enveloppement, au sens de tactique militaire, de cette angoisse née de l'expectative d'un bonheur livré à l'instant, bonheur volatil de son immédiateté, bonheur empoisonné d'être livré au temps.

Y aurait-il eu *La Recherche* si le père du narrateur n'avait pas mis obstacle au rituel? Et ainsi que «tout Combray est sorti de ma tasse de thé», toute *La Recherche* serait sortie de l'attente du baiser de Maman, de la fiction de l'attente du baiser de Maman, fiction dont la fonction initiale eût été de figurer, pour l'exorciser, le manque premier, terrible, à jamais non identifiable.

Et le romancier lui-même d'entretenir la confusion entre vrai-vécu et vrai-fabulé. Ainsi du dernier roman en date de l'Américain Russell Banks, *Pourfendeur de nuages*, inspiré par la figure historique de l'abolitionniste Jim Brown. Dans une note liminaire, Banks déclare : «Ce livre est une œuvre d'imagination. Ces

personnages et ces incidents ont beau ressembler à des personnages réels et à des événements connus, ils restent produits par l'imagination de l'auteur. Par conséquent, ce livre devrait être lu uniquement comme une œuvre de fiction et non comme une version ou une interprétation de l'histoire.» Ainsi Banks se soucie-t-il fort que son œuvre soit considérée comme fictive dans le même temps où beaucoup prétendent tirer la valeur de leur ouvrage d'une transcription fidèle de la réalité. Mais comble du paradoxe, alors que Banks se revendique fabulateur, il adopte pour son roman la structure d'une lettre-témoignage, sorte de biographie de mémoire. Le romancier affirme fiction un récit qu'il déguise en lettre, ce bon vieux procédé du vécu-vrai. Et dès lors, le vécu-vrai et le fabulé-vrai inextricablement se mêlent et se confondent en cela qui peut se dire roman.

Il y a lieu, revenons-y, de distinguer le réalisme de la vraisemblance. Et le «réel» du vrai. De considérer que le réalisme — la reproduction, avec des mots ou avec des images, du réel — ne saurait, en art, être une fin en soi. Du fait du développement des techniques de communication, lié au processus de démocratisation de la pensée (et ce dernier me semble tout à fait dépendant de l'instrument médiatique), cette fin de siècle croit volontiers que l'information donne le sens, alors que faute d'être organisée par un esprit démiurgique elle plonge au contraire dans le chaos. On confond volontiers actualité et vérité alors que tout change selon l'angle de vue ou la forme de l'énonciation. Ainsi «la manifestation a rassemblé cent mille personnes» peut s'entendre comme un succès ou comme un échec. (Cent mille! Beaucoup ou peu? Voilà qui est relatif!) Et y avait-il cent mille personnes? Certes, non! La probabilité d'un chiffre rond est en effet très faible. Dès lors, cent mille est une approximation, ou plutôt une image qui dira «beaucoup» ou «peu». Détail sans importance? Que l'on songe que la fatale accumulation de ces «arrondissements» conduit à faire de toute actualité une fiction. Et cela naturellement. Comme lorsque je dis : «J'ai fait une file de deux heures sur l'autoroute». L'orientation volontaire de cette «fiction réaliste» ne constitue que l'exploitation à des fins manipulatoires de sa nature fictive. Et j'en concluais que l'on vit dans le roman. Ne dira-t-on pas : «Ils vivent un véritable roman d'amour»? C'est dire que la vie s'est faite roman, que ce roman est «véritable», que l'amour ne vaut que s'il est roman. Or un roman d'amour «vécu» est-il nécessairement fait d'une succession d'événements exceptionnels? Ne tient-il

pas plutôt — son aspect «roman vécu», exceptionnel, merveilleux palpitant — au langage de l'amour, langage au sens large, au signifiant de l'amour, signifiant d'un signifié inconnu, d'un mystère? Car que dis-je en disant : «Je vous aime»? À quelle réalité ce «Je vous aime» renvoie-t-il? Si le mari du récit *La saucisse* de Dürrenmatt tue sa femme et en fait une saucisse, n'est-ce pas pour pouvoir *réaliser* son amour en mangeant la saucisse aimée? L'amour est une fiction. Le grand amour — sans doute le rêve le plus répandu — est le rêve d'une fiction devenue réalité, mais non! d'une fiction s'étant substituée à la réalité et qui transporte hors de soi dans une union à trois, moi-toi-l'amour, aussi mystérieuse et nécessaire que la Sainte Trinité. Et ainsi dirais-je de l'amour-roman ce que Henry James dit de la beauté littéraire : «La beauté vient de l'expression; l'expression est une création qui *fait* le réel, mais seulement dans la mesure où celui-ci *est*, au suprême degré, expression.»

On n'échappe pas au roman et il n'est pas de roman sans le réel. Nous ne vivons jamais que des bribes du roman que nous intitulerons *notre* vie. Et si selon Mallarmé le poète est toujours le raté de ses rêves, le romancier est toujours le demeuré de ses fables.

Copyright © 1999 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Référence bibliographique à reproduire :**

Jacques Crickillon, *Raconter vrai, fabuler juste. Réflexions sur le paradoxe du réalisme romantique* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999.

Disponible sur : <<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/crickillon010999.pdf>>