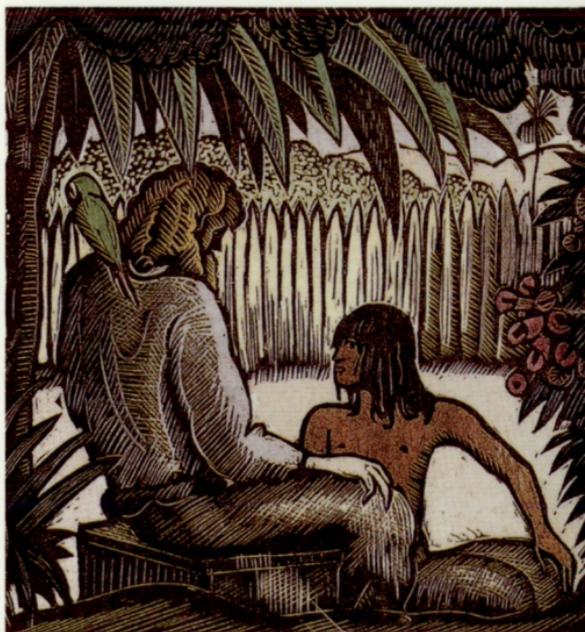


Marthe Robert

Roman des
origines et origines
du roman



Extrait de la publication *tel* gallimard

A la mémoire d'Arthur Adamov

PREMIÈRE PARTIE

LE GENRE INDÉFINI

I

POURQUOI LE ROMAN ?

« Un roman est une vie prise en tant que livre. Toute vie a une épigraphe, un titre, un éditeur, un avant-propos, une préface, un texte, des notes, etc. Elle les a ou peut les avoir. »

NOVALIS

Quoiqu'on le tienne ordinairement pour le descendant des grandes formes épiques du passé, le roman au sens où nous l'entendons aujourd'hui est un genre relativement récent, n'ayant plus que des liens très lâches avec la tradition dont il est issu. Né selon les uns avec l'inoubliable équipée de Don Quichotte, selon les autres avec le naufrage et l'île déserte de Robinson Crusoé¹, le

1. Le *Don Quichotte* est sans aucun doute le premier roman « moderne », si on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits. *Robinson Crusoé* peut revendiquer une autre sorte de priorité : il est « moderne » surtout en ceci qu'il reflète avec beaucoup de clarté les tendances de la classe bourgeoise et commerçante issue de

roman moderne, malgré les nobles origines que lui reconnaît l'historien et dont parfois il se réclame lui-même, est en réalité un nouveau venu dans les Lettres, un roturier qui a réussi et qui, au milieu des genres séculièrement établis qu'il a peu à peu supplantés, fait toujours un peu figure de parvenu, voire quelquefois d'aventurier. Sans doute, dès le xvi^e siècle, le genre est lié à des noms très illustres (à supposer qu'on veuille ranger Rabelais parmi les romanciers), et au début du xvii^e, Cervantes déjà scelle son destin en lui donnant le Livre des livres, la Bible prophétique qui, abolissant l'Age d'or des Belles-Lettres, fonde l'ère trouble de la modernité ; mais en 1719, date communément admise pour sa naissance officielle, il est encore dans un tel discrédit que Daniel Defoe, qui passe pourtant pour lui avoir donné son premier élan, récuse par avance toute assimilation de son chef-d'œuvre à ce sous-produit de la littérature, qu'il juge tout au plus « bon pour les goujats », et condamné en somme par son public. A l'en croire, *Robinson Crusoé* doit être tenu pour une histoire vraie¹, alors que le

la Révolution anglaise. En ce sens, en effet, on a pu dire que le roman est un genre bourgeois qui, avant de devenir international et universel, a commencé par être spécifiquement anglais. Nous verrons plus loin les liens étroits et les différences qui se révèlent à l'analyse entre la « robinsonnade » et la « donquichotterie ».

1. Naturellement Defoe ne dit pas en quoi peut consister la vérité d'une pure fiction. L'illusion romanesque, qui est fausse par définition, peut-elle être plus vraie ici que là ? Et comment ? Toutefois on aurait mauvaise grâce à reprocher à un auteur du xviii^e siècle d'avoir laissé ces questions en suspens : nous ne sommes pas beaucoup plus avancés que lui là-dessus.

roman est un genre faux, voué par nature à la fadeur et à la sensiblerie, fait pour corrompre à la fois le cœur et le goût. Ce jugement péjoratif n'avait d'ailleurs rien de nouveau ; au siècle précédent il obligeait les gens de qualité à se cacher pour lire leurs livres favoris, ceux-là mêmes qu'ils déclaraient publiquement indignes des lettrés. Il règne encore dans l'esprit de Diderot, lui aussi romancier honteux, comme il paraît dans *Jacques le Fataliste*, où il démonte les procédés habituels de la narration romanesque de manière à faire apparaître leur part énorme d'arbitraire et de convention. Le philosophe est même tellement prévenu contre le roman que, dans *l'Eloge à Richardson*, où il est pris entre son admiration pour le romancier et le dédain du genre qu'il illustre, il va jusqu'à demander un autre nom pour les ouvrages de cet auteur, celui de roman étant trop bas pour les désigner. Il est vrai que ce mépris des gens de goût n'empêche nullement le roman de faire son chemin : vers le milieu du siècle déjà, ni les lecteurs, ni les faiseurs de romans n'ont plus à rougir de leur genre de prédilection. Et un siècle plus tard, Balzac pourra sans craindre le ridicule se dire « le secrétaire de l'Histoire » et poser *la Comédie humaine* comme le pendant, ni plus ni moins, de l'épopée de Napoléon.

La fortune extraordinaire qu'il a connue en si peu de temps, c'est vraiment en parvenu que le roman l'a gagnée, car, à y regarder de près, il la doit surtout à ses conquêtes sur les territoires de ses voisins, qu'il a patiemment absorbés jusqu'à réduire presque tout le domaine littéraire à l'état de colonie. Passé du rang de genre mineur et décrié à une puissance probablement sans précédent, il est maintenant à peu près seul à régner dans

la vie littéraire, une vie qui s'est laissé façonner par son esthétique et qui, de plus en plus, dépend économiquement de son succès. Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman, qui a aboli une fois pour toutes les anciennes castes littéraires — celles des genres classiques —, s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans même être tenu d'en justifier l'emploi. Et parallèlement à cette dilapidation du capital littéraire accumulé par les siècles, il s'empare de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine, dont il se targue souvent d'avoir une connaissance approfondie et dont il donne une reproduction, tantôt en la saisissant directement, tantôt en l'interprétant à la façon du moraliste, de l'historien, du théologien, voire du philosophe et du savant. Semblable par bien des traits à la société impérialiste où il est né (son esprit d'aventure est toujours un peu celui de Robinson, lequel ne transforme pas par hasard son île déserte en colonie), il tend irrésistiblement à l'universel, à l'absolu, au tout des choses et de la pensée ; par là sans aucun doute il uniformise et nivelle la littérature, mais d'un autre côté, il lui fournit des débouchés inépuisables puisqu'il n'y a rien dont il ne puisse traiter. Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie. Paradoxalement, toutefois, cette liberté sans contrepartie n'est pas sans rappeler beaucoup celle du parasite, car par une nécessité de sa nature, il vit tout à la fois aux frais des formes écrites et aux dépens des choses réelles dont il prétend « rendre » la vérité. Et ce double

parasitisme, loin qu'il restreigne ses possibilités d'action, semble accroître ses forces et reculer encore ses limites.

La fortune historique du roman tient évidemment aux privilèges exorbitants que la littérature et la réalité lui ont concédés toutes deux avec la même générosité. De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être « poétique ». Quant au monde réel avec lequel il entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art, il lui est loisible de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver ou d'en fausser les proportions et les couleurs, de le juger ; il peut même prendre la parole en son nom et prétendre changer la vie par la seule évocation qu'il en fait à l'intérieur de son monde fictif. S'il y tient, il est libre de se sentir responsable de son jugement ou de sa description, mais rien ne l'y force, ni la littérature ni la vie ne lui demandent compte de la façon dont il exploite leurs biens.

Ainsi, à la différence du genre traditionnel, dont la régularité est telle qu'il est non seulement assujéti à des prescriptions et à des proscriptions, mais fait par elles, le roman est sans règles ni frein, ouvert à tous les pos-

sibles, en quelque sorte indéfini de tous côtés. C'est évidemment la raison principale de son expansion continue, celle aussi de sa vogue dans les sociétés modernes, auxquelles il ressemble au moins par son esprit inventif, son humeur remuante, sa vitalité. Mais, théoriquement, ces possibilités quasi illimitées entraînent un manque de définition dont on voit aussitôt le grave inconvénient, car si le roman est indéfini et jusqu'à un certain point indéfinissable, forme-t-il encore un genre et peut-on le connaître comme tel? Ne faut-il pas plutôt se contenter de le comprendre dans ses œuvres isolées, par les énoncés partiels, les analyses purement descriptives qu'elles suscitent au jour le jour? Ou pour formuler la question autrement : peut-on concevoir une théorie du roman qui, fondée sur quelques principes nécessaires, suffisants et relativement stables, donnerait lieu d'abord à un classement rationnel des ouvrages, puis à une critique libérée au moins en partie de son empirisme, sinon de ses préjugés? Cette question, qui ne semble pas importer beaucoup à notre histoire littéraire¹, est en revanche

1. Un spécialiste du roman, Albert Thibaudet, s'est borné à répartir les différents types de romans connus dans un certain nombre de catégories : roman domestique, roman de l'aventure, roman de l'intellectuel, du plaisir, de la douleur, etc. C'est, avec des nuances plus subtiles, le vieux classement par sujets, qui peut se faire aussi en tenant compte des milieux décrits, ou encore de l'état social et du métier des personnages (le Larousse du XIX^e siècle connaît ainsi un roman religieux et même un roman de chasse). Le classement « national » (roman anglais, russe, allemand, etc.) répond au même souci de mettre rapidement de l'ordre dans le chaos. Mais on aurait beau multiplier les sous-classes de romans : la variété n'explique pas le genre, qui est précisément l'invariable.

essentielle pour ce que les Allemands et les Anglo-Saxons, avec un peu d'emphase et d'optimisme peut-être, appellent la « science de la littérature », mais elle est loin de n'avoir qu'une valeur spéculative, car tant qu'elle n'est pas résolue, les querelles entre les écoles restent sans solution, comme sont inévitables les malentendus qui opposent les romanciers à une partie de leurs lecteurs, et plus encore à leurs juges du moment. Les critiques, en effet, semblent tenir l'existence d'un genre romanesque pour un fait avéré, du moins le laissent-ils supposer toutes les fois qu'ils disent par exemple : tel livre est un roman, tel autre n'en est pas un et devrait par suite porter un autre nom. Un pareil jugement n'est évidemment recevable que s'il s'appuie sur un principe général propre à rendre compte à la fois des particularités innombrables des œuvres, c'est-à-dire de leur liberté, et de la nécessité de leurs caractères communs. Sinon, le romancier est parfaitement en droit de le récuser et d'user pour cela de l'argument irréfutable que Maupassant fit un jour valoir dans une circonstance analogue (à propos de *Pierre et Jean*, à quoi les critiques reconnaissaient des qualités, mais contestaient le nom même de roman) : « Le critique qui, après *Manon Lescaut*, *Don Quichotte*, *les Liaisons Dangereuses*, *Werther*, *les Affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Emile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *les Trois Mousquetaires*, *Mauprat*, *le Père Goriot*, *la Cousine Bette*, *Colomba*, *le Rouge et le Noir*, *Mademoiselle de Maupin*, *Notre-Dame de Paris*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *Monsieur de Camors*, *l'Assommoir*, *Sapho*, etc., ose encore écrire : " Ceci est un roman et cela n'en est pas un ", me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble

fort à de l'incompétence... Si *Don Quichotte* est un roman, *le Rouge et le Noir* en est-il un autre ? Si *Monte-Cristo* est un roman, *l'Assommoir* en est-il un ? Peut-on établir une comparaison entre *les Affinités électives* de Goëthe, *les Trois Mousquetaires* de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *Monsieur de Camors* de O. Feuillet et *Germinal* de Zola ? Laquelle de ces œuvres est un roman ? Quelles sont ces fameuses règles ? D'où viennent-elles ? Qui les a établies ? En vertu de quel principe, de quelle autorité et de quels raisonnements ?... » Ici, c'est évident, le romancier a absolument raison contre ses critiques, la foule de titres, combien cosmopolites et disparates, que nous pourrions ajouter à sa liste, ne ferait que fortifier sa réfutation. Car aujourd'hui, nous pourrions demander au critique ce qu'il voit de commun entre *le Procès* et *Autant en emporte le vent*, entre *Lolita* et *Anna Karénine*, entre *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* et *Du côté de chez Swann* ou *la Jalousie* de Robbe-Grillet, en lui faisant toutefois observer que ces rapprochements, pris au hasard dans le catalogue le plus courant de l'énorme bibliothèque universelle, ne sont nullement les plus grotesques, à beaucoup près. Et en toute rigueur, le critique devrait reconnaître que tant qu'il n'a pas trouvé les règles en dehors desquelles une histoire écrite n'aurait pas droit au nom de roman ; tant qu'il ignore ce qui, dans tous les cas passés, présents et futurs, légitime ou proscrit l'emploi même du mot, il est tenu de suspendre son jugement.

Pour le romancier, donc, le roman tire précisément sa force de son absolue liberté ; pour le critique, cette liberté a quelque chose de scandaleux, il ne peut l'accep-

ter sans y mettre au moins quelques bornes, quitte à se fonder en cela, pour remplacer les règles qui lui manquent, sur son sentiment, ses goûts, son humeur (ce qu'il fait le plus souvent sans s'en apercevoir, en érigeant, selon la formule de Remy de Gourmont, « son goût en loi »). Il y a là évidemment une cause permanente de conflit, que personne ne peut éliminer, sauf peut-être le grammairien, si sa définition du mot fournissait au moins une base d'accord. Or, que dit là-dessus l'article « roman » des dictionnaires et encyclopédies ? Pour Littré, le roman est « une histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures ». Cela, il est vrai, ne vaut que pour le roman moderne, car l'ancien, c'est-à-dire l'œuvre écrite en langue romane, est donné pour un « récit vrai ou fictif », d'où il faut déduire soit que la distinction entre fiction et vérité n'est pas déterminante, soit qu'elle l'est devenue pour le roman moderne, lequel — mais pourquoi ? — se verrait alors refuser le droit à la « vérité » reconnu à son prédécesseur. Si le roman moderne est nécessairement « feint¹ », les nombreux romans dont le sujet est un épisode historique ou un fait divers (*Guerre*

1. Notons en passant que cette définition est tout à fait contraire à celle de la tradition anglaise, qui appelle le roman « novel », précisément parce qu'à l'origine, on le conçoit comme la simple rédaction d'événements réels, en somme comme une chronique. Le roman défini par Littré se rapprocherait plutôt du « romance », qui est fondé sur l'imaginaire. Mais comme le remarque l'*Oxford English Dictionary*, « novel » et « romance » ne sont pas des catégories tranchées, de nombreux romanciers anglais ont mélangé les deux.

et Paix, le Rouge et le Noir) doivent tomber hors du genre romanesque, c'est-à-dire hors de la littérature puisqu'ils n'ont pas de place ailleurs. Et que signifie « feint » ou « vrai » dans un domaine où même les données de la réalité empirique sont interprétées dès l'instant qu'elles ne sont plus vécues, mais écrites ? Entre le « vrai romanesque » et le « vrai réel », y a-t-il identité, ressemblance naturelle ou seulement analogie ? Comment le passage correct de l'un à l'autre se trouve-t-il garanti ? Le Larousse du XIX^e siècle ne s'embarrasse pas plus que Littré de ces questions pourtant décisives, il les tranche lui aussi en opposant le roman ancien, « un récit vrai ou faux », à celui d'aujourd'hui « récit en prose d'aventures imaginaires inventées et combinées pour intéresser le lecteur ». Là encore, le grammairien semble tenir pour acquis que l'imaginaire est le lot du roman actuel, tandis que les formes anciennes du genre sont par nature plus proches de l'Histoire. Or, une pareille façon de voir n'est possible que si on considère exclusivement le sujet du récit, sans tenir compte des éléments multiples dont l'auteur peut et doit se servir à son gré pour réaliser ses propres intentions. Mais le sujet, pour autant qu'on puisse l'étiqueter, ne donne la mesure exacte d'une œuvre romanesque que dans les cas où il coïncide exactement avec les intentions avouées de l'auteur, c'est-à-dire si ce dernier a décidé — et montre clairement sa décision — d'écrire un roman historique, érotique, populaire, policier. Autrement, la seule considération du sujet conduirait à classer *le Procès et Crime et châtiment* parmi les romans policiers, à tenir *Moby Dick* pour un roman maritime et *Robinson Crusoé* pour un roman d'aventures, classement apparemment logique, dont

cependant l'absurdité saute aux yeux puisqu'il exclut précisément les éléments dont l'œuvre tire sa richesse propre. Qu'il soit fondé sur un fait ou librement inventé, de toute façon ce n'est pas le sujet qui fait le roman, à plus forte raison ne peut-on lui demander de débrouiller les relations du « vrai » et du « feint », dont la complexité outrepassa de beaucoup l'opposition tranchée admise par les articles des dictionnaires. A strictement parler, en effet, tout est « feint » dans un monde créé de toutes pièces pour être écrit : quelque traitement qu'elle subisse et sous quelque forme qu'elle soit suggérée, la réalité romanesque est fictive, ou plus exactement, c'est toujours une réalité de roman, où des personnages de roman ont une naissance, une mort, des aventures de roman. En ce sens on peut dire qu'il n'y a ni plus ni moins de réalité dans *les Voyages de Gulliver* que dans *Madame Bovary*, dans *le Château* que dans *David Copperfield*, dans *Don Quichotte* que dans un roman des Goncourt ou de Zola. Le Prague de Kafka n'est pas plus irréel que le Londres de Dickens ou le Saint-Pétersbourg de Dostoïevski, les trois villes n'ont que la réalité empirique des livres où elles sont créées, celle d'objets dont rien ne tient lieu et qui ne remplacent rien, mais qui viennent un jour s'ajouter réellement aux autres objets réels du monde. Le degré de réalité d'un roman n'est jamais chose mesurable, il ne représente que la part d'illusion dont le romancier se plaît à jouer.

Fantastique ou réaliste, utopique ou naturaliste, « feint » ou vrai, quelles que soient, donc, ses prétendues relations avec la réalité, le sujet du roman ne saurait fournir un critère acceptable de définition, puisqu'il faut

le tenir pour une organisation strictement littéraire, n'ayant avec la réalité empirique que des rapports de pure convention. Ce n'est même pas un bon principe de classification, car grouper les romans selon les données tirées de leur sujet — milieu, cadre géographique et historique, position sociale ou fonction des personnages principaux —, c'est certes dire quelque chose sur l'illusion entretenue par l'auteur avec la complicité de son public, mais laisser précisément de côté ce qui justifie le nom de roman pour chaque variété isolée. Par surcroît, les différentes rubriques proposées par les dictionnaires ne peuvent en aucun cas être regardées comme exhaustives, quand même elles donneraient lieu à une multiplication infinie. Le roman, en effet, a cette particularité qu'il se donne librement ses personnages, dans un cadre et des conditions sociales, avec des particularités qui relèvent exclusivement de son choix et dont il règle les effets à sa guise (il peut même refuser de se « situer », c'est son droit tant qu'on ne peut pas le confronter avec sa propre légalité) ; en principe, donc, il y a autant de sous-classes romanesques que de milieux, de métiers, de techniques et de situations humaines concevables, sans compter la foule d'œuvres dont le sujet est trop original ou trop insignifiant pour se prêter à un quelconque classement. Ainsi, rien n'empêche d'ajouter aux quelque vingt subdivisions proposées par les dictionnaires tout ce que l'ingéniosité des romanciers trouvera encore peut-être à exploiter dans le domaine de l'action et de la pensée ; mais quand on croira avoir tout prévu, il n'en restera pas moins des cas inclassables, des « chimères » qu'il faudra soit caser de force quelque part, soit désigner par un autre nom. C'est le grand

Marthe Robert

Roman des origines et origines du roman

Marthe Robert prend pour point de départ un texte de Freud, « Le roman familial des névrosés », pour analyser le phénomène romanesque à travers — entre autres — Defoe, Cervantès, Balzac ou Flaubert : « À strictement parler, il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du *bâtard* réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de *l'enfant trouvé*, qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie. »

Spécialiste de littérature allemande, Marthe Robert a traduit des œuvres de Goethe, Nietzsche, Büchner (en collaboration avec Arthur Adamov) et Kafka auquel elle a consacré plusieurs essais.

Bois gravé par Pierre Falké.

Extrait de *La vie et les aventures étrangères et surprenantes de Robinson Crusoé de York, marin* par Daniel Defoe, Paris, H. Jonquières et Cie, 1926.
Bibliothèque nationale de France, Paris. Photo © BNF. Tous droits réservés.



77-1

A 29620

ISBN 2-07-029620-2

Extrait de la publication