

MICHEL BUTOR

Essais
sur le roman



tel gallimard



LE ROMAN COMME RECHERCHE

I

Le roman est une forme particulière du récit.

Celui-ci est un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature ; il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité. Jusqu'à notre mort, et depuis que nous comprenons des paroles, nous sommes perpétuellement entourés de récits, dans notre famille tout d'abord, puis à l'école, puis à travers les rencontres et les lectures.

Les autres, pour nous, ce n'est pas seulement ce que nous en avons vu de nos yeux, mais ce qu'ils nous ont raconté d'eux-mêmes, ou ce que d'autres nous en ont raconté ; ce n'est pas seulement ceux que nous avons vus, mais aussi tous ceux dont on nous a parlé.

Ceci n'est pas seulement vrai des hommes, mais des choses mêmes, des lieux, par exemple, où je ne suis pas allé mais que l'on m'a décrits.

Ce récit dans lequel nous baignons prend les formes les plus variées, depuis la tradition familiale, les renseignements que l'on se donne à table sur ce que l'on a fait le matin, jusqu'à l'information journalistique ou l'ouvrage historique. Chacune de ces formes nous relie à un secteur particulier de la réalité.

Tous ces récits véridiques ont un caractère en commun, c'est qu'ils sont toujours en principe vérifiables. Je dois pouvoir recouper ce que m'a dit un tel par des renseignements venus d'un autre informateur, et ceci indéfiniment ; sinon, je me trouve devant une erreur ou une fiction.

Au milieu de tous ces récits grâce auxquels se constitue en grande partie notre monde quotidien, il peut y en avoir qui sont délibérément inventés. Si, pour éviter toute méprise, on donne aux événements racontés des caractéristiques qui les distinguent d'emblée de ceux auxquels nous avons l'habitude d'assister, nous nous trouvons devant une littérature fantastique, mythes, contes, etc. Le romancier, lui, nous présente des événements semblables aux événements quotidiens, il veut leur donner le plus possible l'apparence de la réalité, ce qui peut aller jusqu'à la mystification (Defoe).

Mais ce que nous raconte le romancier est invérifiable et, par conséquent, ce qu'il nous en dit doit suffire à lui donner cette apparence de réalité. Si je rencontre un ami et qu'il m'annonce une nouvelle surprenante, pour emporter ma créance il a toujours la ressource de me dire que tels et tels ont eux aussi été témoins, que je n'ai qu'à aller vérifier. Au contraire, à partir du moment où un écrivain met sur la couverture de son livre le mot roman, il déclare qu'il est vain de chercher ce genre de confirmation. C'est par ce qu'il nous en dit et par là seulement que les personnages doivent emporter la conviction, vivre, et cela, même s'ils ont existé en fait.

Imaginons que nous découvriions un épistolier du XIX^e siècle déclarant à son correspondant qu'il a très bien connu le Père Goriot, que celui-ci n'était pas du tout comme Balzac nous l'a dépeint, que, notamment,

à telle et telle page, il y a de grossières erreurs ; cela n'aurait évidemment aucune importance pour nous. Le Père Goriot est ce que Balzac nous en dit (et ce que l'on peut en dire à partir de là) ; je peux estimer que Balzac se trompe dans ses jugements par rapport à son propre personnage, que celui-ci lui échappe, mais pour justifier mon attitude, il faudra que je m'appuie sur les phrases mêmes de son texte ; je ne puis invoquer d'autre témoin.

Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit.

II

Le travail sur la forme dans le roman revêt dès lors une importance de premier plan.

En effet, peu à peu, en devenant publics et historiques les récits véridiques se fixent, s'ordonnent, et se réduisent, selon certains principes (ceux-là mêmes de ce qu'est aujourd'hui le roman « traditionnel », le roman qui ne se pose pas de question). A l'appréhension primitive s'en substitue une autre incomparablement moins riche, éliminant systématiquement certains aspects ; elle recouvre peu à peu l'expérience réelle, se fait passer pour celle-ci, aboutissant ainsi à une mystification généralisée. L'exploration de formes romanesques diffé-

rentes révèle ce qu'il y a de contingent dans celle à laquelle nous sommes habitués, la démasque, nous en délivre, nous permet de retrouver au-delà de ce récit fixé tout ce qu'il camoufle ou qu'il tait, tout ce récit fondamental dans lequel baigne notre vie entière.

D'autre part, il est évident que la forme étant un principe de choix (et le style à cet égard apparaît comme un des aspects de la forme, étant la façon dont le détail même du langage se lie, ce qui préside au choix de tel mot ou de telle tournure plutôt que de telle autre), des formes nouvelles révéleront dans la réalité des choses nouvelles, et ceci, naturellement, d'autant plus que leur cohérence interne sera plus affirmée par rapport aux autres formes, d'autant plus qu'elles seront plus rigoureuses.

Inversement, à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes. Or, il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus. Il en résulte un perpétuel malaise ; il nous est impossible d'ordonner dans notre conscience, toutes les informations qui l'assaillent, parce que nous manquons des outils adéquats.

La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. Le romancier qui se refuse à ce travail, ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à ce retour sur soi-même, à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a certes, un succès plus facile, mais il se fait

le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. Il rend plus raides encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre en fin de compte est un poison.

L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l' imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé.

III

Mais la relation du roman à la réalité qui nous entoure ne se réduit pas au fait que ce qu'il nous décrit se présente comme un fragment illusoire de celle-ci, fragment bien isolé, bien maniable, qu'il est donc possible d'étudier de près. La différence entre les événements du roman et ceux de la vie, ce n'est pas seulement qu'il nous est possible de vérifier les uns, tandis que les autres, nous ne pouvons les atteindre qu'à travers le texte qui les suscite. Ils sont aussi, pour prendre l'expression courante, plus « intéressants » que les réels. L'émergence de ces fictions correspond à un besoin, remplit une fonction. Les personnages imaginaires combrent des vides de la réalité et nous éclairent sur celle-ci.

Non seulement la création mais la lecture aussi d'un roman est une sorte de rêve éveillé. Il est donc toujours passible d'une psychanalyse au sens large. D'autre part, si je veux expliquer une théorie quelconque, psycholo-

gique, sociologique, morale ou autre, il m'est souvent commode de prendre un exemple inventé. Les personnages du roman vont jouer ce rôle à merveille ; et ces personnages je les reconnaîtrai dans mes amis et connaissances, j'éluciderai la conduite de ceux-ci en me basant sur les aventures de ceux-là, etc.

Cette application du roman à la réalité est d'une extrême complexité, et son « réalisme », le fait qu'il se présente comme fragment illusoire du quotidien, n'en est qu'un aspect particulier, celui qui nous permet de l'isoler comme genre littéraire.

J'appelle « symbolisme » d'un roman l'ensemble des relations de ce qu'il nous décrit avec la réalité où nous vivons.

Ces relations ne sont pas les mêmes selon les romans, et il me semble que la tâche essentielle du critique est de les débrouiller, de les éclaircir afin que l'on puisse extraire de chaque œuvre particulière tout son enseignement.

Mais, puisque dans la création romanesque, et dans cette recreation qu'est la lecture attentive, nous expérimentons un système complexe de relations de significations très variées, si le romancier cherche à nous faire part sincèrement de son expérience, si son réalisme est assez poussé, si la forme qu'il emploie est suffisamment intégrante, il est nécessairement amené à faire état de ces divers types de relations à l'intérieur même de son œuvre. Le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne, certaines parties jouant, par rapport à l'ensemble, le même rôle que celui-ci par rapport à la réalité.

IV

Cette relation générale de la « réalité » décrite par le roman à la réalité qui nous entoure, il va de soi que c'est elle qui détermine ce que l'on appelle couramment son thème ou son sujet, celui-ci apparaissant comme une réponse à une certaine situation de la conscience. Mais ce thème, ce sujet, nous l'avons vu, ne peut se séparer de la façon dont il est présenté, de la forme sous laquelle il s'exprime. A une nouvelle situation, à une nouvelle conscience de ce qu'est le roman, des relations qu'il entretient avec la réalité, de son statut, correspondent des sujets nouveaux, correspondent donc des formes nouvelles à quelque niveau que ce soit, langage, style, technique, composition, structure. Inversement, la recherche de formes nouvelles, révélant de nouveaux sujets, révèle des relations nouvelles.

A partir d'un certain degré de réflexion, réalisme, formalisme et symbolisme dans le roman apparaissent comme constituant une indissociable unité.

Le roman tend naturellement et il doit tendre à sa propre élucidation ; mais nous savons bien qu'il existe des situations caractérisées par une incapacité de se réfléchir, qui ne subsistent que par l'illusion qu'elles entretiennent à leur sujet, et c'est à elles que correspondent ces œuvres à l'intérieur desquelles cette unité ne peut apparaître, ces attitudes de romanciers qui se refusent à s'interroger sur la nature de leur travail et la validité des formes qu'ils emploient, de ces formes qui ne pourraient se réfléchir sans révéler immédiatement

leur inadéquation, leur mensonge, de ces formes qui nous donnent une image de la réalité en contradiction flagrante avec cette réalité qui leur a donné naissance et qu'il s'agit de taire. Il y a là des impostures que le critique se doit de dénoncer, car de telles œuvres, malgré leurs charmes et leurs mérites, entretiennent et obscurcissent l'ombre, maintiennent la conscience dans ses contradictions, dans son aveuglement risquant de l'amener aux plus fatals désordres.

Il résulte de tout ceci que toute véritable transformation de la forme romanesque, toute féconde recherche dans ce domaine, ne peut que se situer à l'intérieur d'une transformation de la notion même de roman, qui évolue très lentement mais inévitablement (toutes les grandes œuvres romanesques du xx^e siècle sont là pour l'attester) vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique,

à l'intérieur d'une transformation de la notion même de littérature qui se met à apparaître non plus comme simple délassement ou luxe, mais dans son rôle essentiel à l'intérieur du fonctionnement social, et comme expérience méthodique.

(1935)

INTERVENTION A ROYAUMONT

Je suis venu au roman par nécessité. Je n'ai pu l'éviter. Voici à peu près comment cela s'est passé : j'ai fait des études de philosophie et, pendant ce temps-là, j'ai écrit des quantités de poèmes. Or, il se trouvait qu'entre ces deux parties de mon activité, il y avait un hiatus très grand. Ma poésie était à bien des égards une poésie de désarroi, très irrationaliste, tandis que je désirais évidemment apporter de la clarté dans les sujets obscurs en philosophie.

Lorsque je suis parti de France, je me suis trouvé avec cette difficulté en moi : comment relier tout cela ? Le roman m'est apparu comme la solution de ce problème personnel à partir du moment où l'étude des grands auteurs du xix^e et du xx^e siècle m'a montré qu'il y avait dans leurs œuvres une application magistrale de cette phrase de Mallarmé : « Chaque fois qu'il y a effort sur le style, il y a versification », et qu'en elles se produisait une « réflexion » qui pouvait être poussée très loin, ne serait-ce que par une certaine façon de décrire les choses, cette description méthodique s'inscrivant exactement dans le prolongement de l'évolution philosophique con-

temporaire qui trouve son expression la plus claire, et la position la plus aiguë de ses problèmes, dans la phénoménologie.

Le poète se sert d'une prosodie, qu'elle soit de type classique, ce qui, en France, consiste actuellement à compter jusqu'à douze, ou de type surréaliste, ce qui consiste à donner des suites d'images contrastées ; le poète invente, en faisant jouer les mots à l'intérieur de certaines formes, en s'efforçant de les organiser selon des exigences sonores ou visuelles ; il arrive ainsi à retrouver leur sens, à les dénuder, à leur rendre leur santé, leurs puissances vives.

En élargissant le sens du mot style, ce qui s'impose à partir de l'expérience du roman moderne, en le généralisant, en le prenant à tous les niveaux, il est facile de montrer qu'en se servant de structures suffisamment fortes, comparables à celles du vers, comparables à des structures géométriques ou musicales, en faisant jouer systématiquement les éléments les uns par rapport aux autres jusqu'à ce qu'ils aboutissent à cette révélation que le poète attend de sa prosodie, on peut intégrer en totalité, à l'intérieur d'une description partant de la banalité la plus plate, les pouvoirs de la poésie.

Je n'écris pas des romans pour les vendre, mais pour obtenir une unité dans ma vie ; l'écriture est pour moi une colonne vertébrale ; et, pour reprendre une phrase d'Henry James : « Le romancier est quelqu'un pour qui rien n'est perdu. »

Il n'y a pas pour le moment de forme littéraire dont le pouvoir soit aussi grand que celui du roman. On peut y relier d'une façon extrêmement précise, par sentiment ou par raison, les incidents en apparence les plus insignifiants de la vie quotidienne et les pensées, les intui-

tions, les rêves en apparence les plus éloignés du langage quotidien.

Il est ainsi un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi furieux qui vous assaille de toutes parts.

S'il est vrai qu'il existe une liaison intime entre fond et forme, comme on disait dans nos écoles, je crois qu'il est bon d'insister sur ce fait que dans la réflexion sur la forme, le romancier trouve un moyen d'attaque privilégié, un moyen de forcer le réel à se révéler, de conduire sa propre activité.

Certes, quelques artistes naïfs parviennent à nous bouleverser, mais la plupart d'entre nous ne peuvent se contenter de la naïveté ; prétendre y retourner ne serait que mensonge ; il n'est plus temps. Nous sommes obligés de réfléchir à ce que nous faisons, donc de faire consciemment, sous peine d'abêtissement et d'avilissement consentis, de notre roman un instrument de nouveauté et par conséquent de libération.

Car la sottise et l'ignominie sont tapies dans tous les recoins à nous guetter, toutes prêtes à nous effacer. N'êtes-vous pas chaque jour saisis par leur odeur montant des pages de certains journaux ou des conversations de salons ?

Or, si le romancier publie son livre, cet exercice fondamental de son existence, c'est qu'il a absolument besoin du lecteur pour le mener à bien, comme complice de sa constitution, comme aliment dans sa croissance et son maintien, comme personne, intelligence et regard.

Certes, il est lui-même son propre lecteur, mais un lecteur insuffisant, qui gémit de son insuffisance et qui désire infiniment le complément d'un autrui et même d'un autrui inconnu.

Pour que ma voix puisse durer, il lui est absolument nécessaire d'être soutenue par son propre écho. Et les amis, les connaissances n'y suffisent point, il faut que de l'espace blanc, de la foule mère d'inquiétude et de perte, vienne, ne serait-ce que très ténue, cette consolation, cet encouragement.

Cette réponse va se traduire de toutes sortes de façons : par des articles de critiques, par des conversations, des lettres, donc par l'intermédiaire d'individus nommés qui se détachent comme porte-parole, comme avant-coureurs, mais beaucoup plus subtilement et fondamentalement par la transformation très lente qui va s'esquisser à l'intérieur du milieu même dans lequel vit le romancier, de ce milieu dont les tensions, dont les malheurs ont donné naissance au roman, les gens peu à peu changeant leur façon de le voir et de se voir, de voir tout autour d'eux, les choses par conséquent prenant un nouvel équilibre provisoire sur la base duquel une nouvelle aventure commencera.

Il y a une certaine matière qui veut se dire ; et en un sens ce n'est pas le romancier qui fait le roman, c'est le roman qui se fait tout seul, et le romancier n'est que l'instrument de sa mise au monde, son accoucheur ; on sait quelle science, quelle conscience, quelle patience cela implique.

Depuis cette appréhension confuse, presque douloureuse, d'une certaine région en souffrance de nuit, qui exige obscurément qu'on la produise jusqu'à la fin du livre, il y a attention, attentes, il y a surveillance et conduite, il y a conseil et recours ; tout au long de cet engendrement, il y a réflexion et donc formalisation au sens musical et mathématique, au sens où l'on emploie ce mot dans les sciences physiques, réflexion qui ne peut

se faire proprement, qui ne peut s'établir en clarté, que par un certain nombre de symbolisations, de schématisations, qu'à l'intérieur d'une certaine abstraction. La réconciliation de la philosophie et de la poésie qui s'accomplit à l'intérieur du roman, à son niveau d'incandescence fait entrer en jeu les mathématiques.

Je ne puis commencer à rédiger un roman qu'après en avoir étudié pendant des mois l'agencement, qu'à partir du moment où je me trouve en possession de schémas dont l'efficacité expressive par rapport à cette région qui m'appelait à l'origine me paraît enfin suffisante. Muni de cet instrument, de cette boussole, ou, si l'on préfère, de cette carte provisoire, je commence mon exploration, je commence ma révision, car ces schémas eux-mêmes dont je me sers, et sans lesquels je n'aurais pas osé me mettre en route, ce qu'ils me permettent de découvrir m'oblige à les faire évoluer, et ceci peut se produire dès la première page, et peut continuer jusqu'à la dernière correction sur épreuves, cette ossature évoluant en même temps que l'organisme entier, que tous ces événements qui font les cellules et le corps du roman, chaque changement de détail pouvant avoir des répercussions sur l'ensemble de la structure.

Je ne sais par conséquent ce qui se passe dans un livre, je ne deviens capable de le résumer à peu près, qu'une fois qu'il est terminé.

Cette prise de conscience du travail romanesque va, si j'ose dire, le dévoiler en tant que dévoilant, l'amener à produire ses raisons, développer en lui les éléments qui vont montrer comment il est relié au reste du réel, et en quoi il est éclairant pour ce dernier ; le romancier commence à savoir ce qu'il fait, le roman à dire ce qu'il est.

Mais cette réflexion qui se produit à l'intérieur du livre n'est que le commencement d'une réflexion publique qui va éclairer l'écrivain lui-même. Il cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, un sens à son existence. Ce sens, il ne peut évidemment le donner tout seul ; ce sens c'est la réponse même que trouve peu à peu parmi les hommes cette question qu'est un roman.

(1959)

LE ROMAN ET LA POÉSIE

1. *Problème.*

Étudiant, comme beaucoup, j'ai écrit quantité de poèmes. Ce n'était pas seulement distraction ou exercice ; j'y jouais ma vie. Or, du jour où j'ai commencé mon premier roman, des années durant je n'ai plus rédigé un seul poème, parce que je voulais réserver pour le livre auquel je travaillais, tout ce que je pouvais avoir de capacité poétique ; et si je me suis mis au roman, c'est parce que j'avais rencontré dans cet apprentissage nombre de difficultés et contradictions, et qu'en lisant divers grands romanciers, j'avais eu l'impression qu'il y avait là une charge poétique prodigieuse, donc que le roman, dans ses formes les plus hautes, pouvait être un moyen de résoudre, dépasser ces difficultés, qu'il était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie.

Quand je prononce une telle phrase, j'ai le sentiment de heurter des habitudes de pensée françaises. Ailleurs, on emploie souvent le même mot pour désigner poète et romancier, mais en France la tradition scolaire, raide à l'extrême, divise la littérature en un certain nombre de « genres » bien séparés, le roman et la poésie constituant ce qu'il y a de plus opposé à l'intérieur de ce domaine.

MICHEL BUTOR

Essais sur le roman

Ces recherches correspondent à une étape dans le développement de la forme romanesque : le « nouveau roman » a, en effet, au début des années soixante, déclenché une remise en cause de la tradition du récit, en même temps que la critique a cherché un approfondissement de l'esthétique littéraire. Du nouveau roman à *Tel quel*, Butor nous donne un exemple de ce qu'est véritablement un critique littéraire au travail. Le roman est systématiquement interrogé, dans sa forme, ses structures, ses personnages et sa fonction culturelle, puisqu'on interroge les rapports du roman et de la poésie, le rôle de l'« espace romanesque », l'usage des pronoms personnels, etc. Mais c'est aussi et plus généralement une réflexion sur la littérature et le livre même à quoi se livre l'un des tenants de l'effort de renouvellement du genre romanesque au XX^e siècle.

Carl Spitzweg : "Le pauvre poète" (détail).
Neue Pinakothek, Munich. Photo © Blauel - Artothek.



9 782070 725021



92-IV

A 72502

ISBN 2-07-072502-2