

bernard pingaud l'expérience romanesque



Extrait de la publication

idées/gallimard

© *Éditions Gallimard, 1983.*

Extrait de la publication



« Il est toujours nécessaire de rappeler au romancier que ce n'est pas lui qui écrit son œuvre, mais qu'elle se cherche à travers lui et que, si lucide qu'il désire être, il est livré à une expérience qui le dépasse. »

Maurice Blanchot.

LE PLAISIR DU COMMENTAIRE

La plupart des textes réunis dans ce volume ont été écrits pour servir de préfaces à des romans. La préface est un genre littéraire curieusement ignoré des théoriciens de la littérature. Il a pourtant produit des œuvres fort nombreuses, d'inégale importance sans doute, mais dont certaines sont célèbres et ont fait l'objet, elles-mêmes, de commentaires abondants. C'est peut-être qu'il est difficile de lui fixer des règles. On peut préfacier un livre pour bien des raisons. L'auteur d'un roman s'explique sur ses intentions; il en profite au passage pour régler leur compte à ses prédécesseurs et affirmer son originalité. Parfois aussi, il se croit obligé de déguiser sa démarche afin de prévenir des critiques qu'il redoute. La préface la plus expéditive, dans le genre, est celle qui consiste à prétendre que toute ressemblance entre les personnages du livre et des personnages réels serait « fortuite ». Bien entendu, cela ne trompe personne. L'ami — généralement un aîné, un écrivain plus célèbre — se prête au jeu qui consiste à couvrir de son autorité l'œuvre d'un confrère encore inconnu. La préface a pour but d'aider le livre en appelant sur lui l'attention du public. Certains textes de ce type constituent de véritables œuvres en eux-mêmes : c'est le cas, par exemple, lorsque Sartre écrit sur Gorz, sur Nizan ou sur Fanon. Et puis, il y a celui que j'appellerai le préfacier ordinaire. Ses motivations sont apparemment plus

désintéressées. Il ne cherche ni à se justifier, puisqu'il n'est pas l'auteur, ni à lancer un produit, que son rôle est seulement de « présenter ». La préface ordinaire n'est rien d'autre qu'une étude critique. En général, on s'adresse, pour l'écrire, à un spécialiste. Tout éditeur sait aujourd'hui qui est bien placé pour parler de Balzac, de Proust ou de Kafka, et lorsqu'il s'agit d'un auteur moins célèbre, le cercle des connaisseurs se réduit à deux ou trois personnes que l'on mettra à contribution aussi souvent que nécessaire. Mais les universitaires, quels que soient leurs mérites, sont des travailleurs obscurs, dont le nom, à quelques exceptions près, ne dit rien au grand public. On s'adressera donc aussi à des écrivains d'une certaine notoriété qui sont particulièrement intéressés par une œuvre et peuvent en parler de façon originale. Dans ce cas, l'éditeur prend un risque : il n'est pas certain que l'écrivain en question se double d'un critique consciencieux et beaucoup de préfaces de commande constituent de simples travaux alimentaires qui n'apprennent rien à personne. Enfin, il est tentant parfois de mettre en présence, à l'occasion d'une préface, deux écrivains qui n'ont, au premier abord, rien en commun. De cette rencontre inédite peuvent jaillir des lumières nouvelles. Bref, il y a à peu près autant de préfaces que de préfaciés.

Cependant, tous ces textes ont en commun de se présenter comme une introduction à l'œuvre. « Discours préliminaire placé en tête d'un livre », dit le Larousse. La première question, troublante, qui se pose au préfacié est de savoir si ce discours a une quelconque utilité. Chacun sait qu'on ne lit pas les préfaces, ou qu'on les lit rarement. Certains lecteurs attendent d'avoir fini l'ouvrage pour en prendre connaissance ; ils ne veulent pas être influencés dans leur jugement. D'autres les dédaignent purement et simplement. On ne peut, sur le principe, leur donner tort : toute œuvre littéraire est supposée vivre par elle-même. Elle n'a jamais vraiment besoin qu'on la défende, ni même qu'on la

présente¹. Le préfacier n'a rien à répondre à cet argument, et peut-être l'auteur moins que tout autre. Il lui faut admettre d'entrée de jeu qu'il est de trop, ou du moins que nul n'est obligé de recourir à ses services.

Pourquoi s'obstine-t-il alors ? De même que le discours rituel sur le « scandale » des prix littéraires est devenu partie intégrante de l'institution, nombre de préfaces commencent par un aveu d'inutilité. En tête de son *Fortunio*, Gautier écrivait déjà : « Il est bien connu que les lecteurs (pluriel ambitieux) les passent avec soin, ce qui paraîtrait une raison valable de n'en pas écrire. » Après quoi, les explications vont bon train. Passe encore pour l'auteur ou pour l'ami, qui ont des raisons toutes personnelles de braver l'indifférence du public. Mais le préfacier ordinaire ? Sans doute éprouve-t-on toujours un mouvement de vanité à avoir son nom accolé à celui d'un romancier plus ou moins prestigieux. Sans doute est-il tentant de faire partager au lecteur une admiration que l'on croit justifiée. Ce ne seraient pas, à mon sens, des motivations suffisantes si ne venait s'y ajouter le plaisir du commentaire.

Je n'avancerai rien d'original en disant que toute lecture est déjà, par elle-même, une interprétation. L'œuvre littéraire présente cette particularité d'être une machine qui ne sert à rien (elle est aussi « inutile », à sa manière, que la préface) et qui comporte une infinité de modes d'emploi. Lire un livre, un roman par exemple, c'est le faire fonctionner, le mettre en état de marche. Parce qu'il se présente comme un objet matériel, composé d'un nombre limité de signes imprimés sur des pages et réunis en volume, nous avons tendance, naturellement, à croire qu'il existe en soi. En fait, l'œuvre ne commence à exister qu'à partir du moment où le regard d'un lecteur la prend en charge. Elle existera autant de fois qu'elle sera lue, et chaque fois d'une

1. Hormis, bien sûr, certains textes très anciens dont l'accès est devenu malaisé.

façon différente. Toute lecture, si docile qu'elle se veuille, implique un effort de compréhension qui, lui-même, s'appuie sur une expérience personnelle. Nous n'aimerons un roman que si nous avons l'impression — tout illusoire, bien sûr — d'y pénétrer, de l'habiter, de le re-vivre du dedans. Vêtement que nous endossons, si bizarres qu'en soient les mesures, les ornements, l'usage, il faut encore que nous puissions nous déguiser avec. Une sorte de transaction muette s'opère donc, chaque fois que je lis un livre, entre ce livre et moi : je lui demande de m'entraîner là où il veut aller, je m'abandonne à son mouvement propre, j'accepte d'avance son étrangeté ; et en même temps, je lui demande de s'ouvrir à ma propre expérience, où je puise toutes les ressources nécessaires pour m'adapter à lui et sans le support de laquelle, me restant totalement incompréhensible, il cesserait pour moi d'être un livre. Cette transaction, d'où se dégage peu à peu un sens de l'œuvre, c'est déjà le premier degré, le plus rudimentaire, d'une exégèse. Or, le propre de l'exégèse est d'être infinie. Le bon lecteur n'est pas seulement celui qui se laisse entraîner. C'est aussi celui qui discute, qui, à chaque page, à chaque phrase, trouve des raisons de s'interrompre et de questionner, qui va et vient dans l'œuvre sans respect pour sa belle ordonnance, y relève des similitudes et des contradictions, des obscurités et des échos, et ne cesse finalement de trouver à cette étrange machine des usages nouveaux que l'auteur n'avait vraisemblablement pas imaginés. Dans ce pillage instinctif, le critique, derrière lui, ne fera que mettre un peu de raison.

Remarquons que le romancier lui-même ne procède pas très différemment, à ceci près — et qui est décisif — que son exégèse à lui s'applique à un texte qui n'existe pas encore (qu'il ne peut pas « lire ») et qu'elle a pour objet d'aider à naître. Comme l'observe Julien Gracq, l'image de l'œuvre achevée efface abusivement les innombrables œuvres possibles vers lesquelles, à tout instant, elle a failli dévier et qui, de manière invisible, lui

servent à la fois de guides et de garde-fous². Toute œuvre est plurielle et provisoire. Seul le coup de force de la publication lui donne l'apparence d'un tout. Mais si l'éditeur ne l'arrachait pas à son auteur, on sait bien qu'il n'y a jamais de raison absolument décisive de la clore, qu'on pourra toujours, ici ou là, changer un mot, refaire une phrase, ajouter un paragraphe, et, pourquoi pas ? récrire après coup l'œuvre même qui, avec le recul, se sera transformée aux yeux mêmes de l'écrivain.

Et pourtant — il faut toujours en revenir là, car c'est là que la lecture commence —, nous ne pourrions pas lire si nous n'acceptions ce postulat que le livre proposé à notre jugement est définitif, que l'auteur s'en est à jamais retiré, nous laissant une complète liberté d'user de son œuvre à notre guise, mais nous interdisant aussi d'y toucher. En même temps qu'elle s'offre à une exégèse infinie, l'œuvre ne cesse donc de nous ramener à elle-même. Elle n'est, ne sera jamais que ce qu'elle est. D'où résulte que le commentaire — qui s'amorce dans la lecture et prend forme dans le discours critique — va sans cesse osciller entre deux tentations, deux mouvements contradictoires.

D'un côté, le commentateur (le « préfacier »), considéré comme un hyper-lecteur, particulièrement ingénieux et sagace, usera sans vergogne de ses facultés d'interprétation. Il s'engagera, sans en privilégier aucune, dans toutes les directions qui s'ouvrent devant lui. La moindre phrase, le moindre mot pourront lui servir de prétexte à rebâtir le ou les romans possibles dans l'espace desquelles se meut le texte qui lui est soumis. Il utilisera toutes les ressources d'ambiguïté, de duplicité qu'offre le langage pour faire entendre, sous le texte et autour de lui, les innombrables échos qu'il éveille dans son esprit. Le texte se présente alors comme une mine qu'on n'a jamais fini de creuser et dont on peut extraire les matériaux les plus divers. Cela n'est possible, dira-t-on, qu'avec des ouvrages

2. Notes publiées dans le *Mercure de France*, mai 1964.

dont la texture même présente, au premier coup d'œil, une évidente complexité. Erreur : je serais porté à croire, plutôt, que plus l'œuvre est simple, unie, plus elle semble couler de source, et plus elle mobilise l'imagination interprétative. J'en donnerai un exemple : *L'Étranger*. Pas de récit, semble-t-il, qui soit moins dépourvu de mystère. La narration, écrite dans le langage le plus neutre qui soit, suit son cours avec une clarté limpide et ne soulève apparemment aucune difficulté de lecture. Qui pourrait imaginer que Camus nous tend un piège ? Et a-t-il seulement songé à nous en tendre un ? Pourtant le piège est dans la clarté même du propos. Il se trouve, et ce n'est pas un hasard, que peu de livres, autant que *L'Étranger*, ont suscité l'exégèse, et l'on ne compte plus les interprétations plus ou moins audacieuses, parfois même très surprenantes, auxquelles ce roman a donné lieu³. Force nous est donc de penser qu'il existe, même dans l'œuvre la plus classique, une ressource de sens telle qu'à la limite, le texte disloqué, remanié, réinterprété peut finir par se dissoudre dans la lecture que l'on en donne.

Mais il est non moins clair que l'œuvre ainsi pressurée offre à l'exégèse la plus saugrenue — et toute exégèse, d'une certaine manière, est saugrenue — une résistance dont elle ne saurait venir à bout. L'œuvre n'est pas un objet, mais c'est, pour reprendre le mot de Flaubert, un « ensemble ». Bien que cet ensemble soit soumis à la bonne volonté d'un lecteur, bien qu'il ait autant de modes d'emploi qu'il y a de lectures, il n'en reste pas moins contraignant dans sa fixité. On ne peut pas faire dire à l'œuvre n'importe quoi, pour cette simple raison qu'elle dit exactement ce qu'elle veut dire. Lorsque le critique, au cours de ses incursions dans le texte, isole des séquences caractéristiques,

3. J'en ai recensé quelques-unes, en essayant de montrer qu'elles ne s'excluaient pas, dans *L'Étranger*, Poche-Critique, Hachette, 1972. *Pierre et Jean* me paraît poser un problème analogue bien qu'il n'ait pas, jusqu'à présent, suscité beaucoup de commentaires (voir ma préface, ci-dessous, p. 144).

rapproche des notations apparemment fort éloignées, dresse un inventaire des obsessions ou des codes, traque dans la sonorité même des mots des significations inattendues, bref lorsqu'il dépiaute l'œuvre afin de lui arracher ce qu'elle est censée dire en le cachant, il sait bien qu'au bout du compte, son travail n'aura de sens que s'il réussit lui-même à en donner un à l'« ensemble ». Pas de lecture, ingénue ou réfléchie, qui ne vise, à l'horizon, quelque chose comme une vérité du livre. L'illusion courante est de croire que cette vérité est unique, que l'auteur a voulu dire ceci ou cela, et que ceci ou cela se livre immédiatement dans les mots. La critique moderne nous a appris à nous défier de ce schéma simpliste. Nous savons qu'un livre échappe largement à son auteur, que le sens n'en est pas plus évident pour lui que pour nous, et que ce sens incertain, multiple nous advient dans la lecture elle-même, c'est-à-dire le libre usage que nous faisons de son œuvre. Mais on ne peut pas lire sans dégager (inventer, comme on « invente » un trésor) un sens (ou plusieurs, qui définiraient autant de lectures différentes et imbriquées). Ce sens vient de l'« ensemble ». Il n'est pas fait d'une accumulation de significations isolées. Il est immanent à l'œuvre elle-même, et il n'y a d'« effet d'œuvre » que parce qu'il y a « effet de sens⁴ ». Le commentaire, au moment même où il s'abandonne à la dispersion de l'exigence infinie, doit donc, dans un mouvement inverse, toujours ramasser les morceaux qu'il éparpille, les recomposer pour « présenter » sous forme d'une vérité (la sienne, sans doute, mais qui ne manquera jamais de se donner comme objective dans la mesure où une démonstration est là pour la soutenir) cet ensemble singulier que l'œuvre constitue.

4. Je me suis expliqué plus longuement sur ce point et sur quelques autres qui suivent dans la première partie de *Comme un chemin en automne* (Gallimard, 1979), et notamment dans *La manière de lire de M. de Guermantes*. Voir aussi, ci-dessous, *Flaubert et le mythe de l'écriture*, p. 119.

A quoi s'ajoute un petit détail qu'on oublie souvent : c'est qu'un roman, plus que toute autre œuvre littéraire encore, est un ensemble orienté. Le récit va d'un moment à un autre. Il obéit à un mouvement interne qui le pousse vers l'avant et qu'il ne faut pas confondre avec l'« histoire » racontée, car ce mouvement du texte est aussi celui de sa propre histoire. Comprenons simplement que l'œuvre romanesque est en quelque sorte aimantée, attirée par sa fin. On sait que c'est là qu'elle va, et on le sait d'avance, dès les premiers pas. Ce savoir implicite mobilise une forme d'attention particulière qui fait qu'on ne peut lire un roman (au moins la première fois) sans attendre la suite. J'ai peut-être été un peu vite, tout à l'heure, en identifiant lecture et commentaire. La première lecture d'un roman ne dépasse pas, d'ordinaire, le stade du simple déchiffrement. Portée par le mouvement interne du livre, elle est essentiellement linéaire et ne vise qu'à relier le point de départ au point d'arrivée. Entre ce déchiffrement indispensable et l'exégèse qui permettra la relecture de l'œuvre, il n'y a pas qu'une simple différence de degré. La perspective se renverse. Dans la première lecture, le sens est là, constamment, mais ce n'est pas d'abord à lui que le lecteur s'intéresse : c'est au réseau des significations. Dans les lectures suivantes, au contraire, la circularité de l'ensemble efface cette perspective linéaire. Connaissant le trajet, je peux me permettre de reprendre le roman ici ou là et de le parcourir dans tous les sens, de l'explorer comme une ville dont la configuration est connue et qu'on se plaît à découvrir quartier par quartier. Il n'en demeure pas moins que cette seconde lecture — où commence la critique — suppose impérativement la première, la lecture naïve qui se laisse porter par l'œuvre ; et qu'on ne peut jamais traiter avec sérieux d'un roman (on en traitera des parties, des fragments isolés) si l'on néglige cette « traction impérieuse vers l'avant qui meut la main à plume », cette « force d'attraction constamment croissante, et

finalement toute-puissante, du tout sur la partie », dont parle Julien Gracq dans son dernier livre⁵.

En quoi consiste alors le plaisir du commentaire ? Précisément dans ce délicat dosage entre deux démarches contraires et également nécessaires, celle qui défait l'œuvre et celle qui la recompose. Dosage toujours incertain, dont on ne peut même pas dire que la maîtrise s'acquiert à la longue, car le problème se pose différemment pour chaque livre et il faut à chaque fois recommencer l'expérience. Contraint à un double devoir d'irrespect et de respect, d'imagination libre et de soumission scrupuleuse, le commentateur, à mesure que son propre texte prend forme, s'enchant de ses découvertes et se persuade aisément de son autorité. Comme si l'œuvre, infirme par essence et incapable de se tenir dans ses limites, avait besoin, pour s'affirmer, de ces prolongements parasitaires qui en dévoilent à la fois les profondeurs et l'horizon. Commenter, c'est prolonger, et c'est aussi dominer. Le préfacier arrive facilement à croire qu'il en sait plus que l'auteur (ce qui, d'une certaine manière, est vrai), mais aussi qu'il le dit mieux que lui (ce qui est faux, et surtout à côté de la question). Naturellement, de tels fantasmes ne s'avouent pas. Et lorsqu'on a affaire à un commentateur honnête (j'essaie d'en être un), ces motivations discutables, bien que naturelles, s'accompagnent d'un sentiment légitime d'humilité. Le préfacier est aussi — ou du moins devrait être — celui qui se dévoue pour l'œuvre dont il parle et qui accepte à l'avance que son argumentation, si bien fondée soit-elle, si brillante qu'elle lui apparaisse, s'efface devant l'œuvre qu'elle a pour mission de servir. A la limite, il aura travaillé pour rien. Il est bon de s'y préparer d'avance, et, pour quoi ne pas le dire, on peut trouver un charme pervers à cette inutilité.

5. En lisant, en écrivant, Corti, 1981. On dit souvent que les écrivains sont les meilleurs critiques. Je connais en tout cas peu de textes qui, comme ceux que Gracq a réunis dans ce volume, éclairent aussi bien les mécanismes de l'invention romanesque.

Reste le problème de la méthode. L'histoire de la critique, tout comme celle du roman, est jalonnée de professions de foi dont les auteurs veulent nous persuader qu'ils vont faire mieux, aller plus loin, donner des œuvres une explication plus cohérente et plus scientifique que leurs prédécesseurs. La méthode, impérieuse, unilatérale, exclusive, est le signe à quoi se reconnaît une critique « créatrice », ce qui fait du critique l'égal de l'écrivain, ou, pour mieux dire, fait du critique un écrivain. M'intéressant de près à la théorie de la littérature, mais connaissant aussi, pour avoir écrit quelques romans ou récits, le travail littéraire du dedans, j'ai appris à me méfier des méthodes, et si j'avais un reproche à faire aux études qui suivent, ce serait d'être encore un peu trop « méthodiques ». Mais je ne doute pas que beaucoup de spécialistes les trouvent au contraire bien insuffisantes à cet égard. Quand j'aborde un roman, je ne me soucie pas de lui appliquer une grille d'analyse toute faite. Je ne m'en sers pas comme d'un cobaye bon à vérifier mes thèses. J'essaie seulement d'être l'« honnête courtier » dont parle Blanchot en organisant ma lecture à partir de quelques principes élémentaires.

D'abord, ne jamais quitter de vue le texte⁶. C'est de là qu'il faut partir, c'est là qu'il faut toujours revenir. Le préfacier est un interprète. Il propose du texte une traduction dans son langage à lui, une traduction qui est le reflet de sa propre lecture. Elle n'est pas nécessairement fidèle, elle n'est pas la seule possible et il prend un risque en la présentant. Il doit donc veiller à ce qu'elle soit la plus cohérente possible. Pour entraîner l'adhésion du lecteur, la préface doit porter sur l'« ensemble ». Toute interprétation vit du texte. C'est en lui qu'elle trouvera ses critères de validité, et l'on ne retiendra pour satisfaisantes








6. Je pense n'avoir jamais dérogé gravement à ce principe, sauf dans la première étude, sur M^{me} de La Fayette, qui relève d'un genre différent et plus traditionnel : la vie et l'œuvre de...

que celles qui, à défaut de pouvoir rendre compte simultanément de tous les éléments de l'œuvre (aucune n'y parvient) permettent au moins de comprendre pourquoi et comment ces éléments s'organisent en un ensemble susceptible de produire du sens.

Mais le texte lui-même n'est pas un aérolithe tombé du ciel. Il fait partie des œuvres de son auteur, où il occupe une place déterminée. L'en isoler totalement, comme s'il était unique, n'avait affaire qu'à lui-même, c'est se priver des éléments d'appréciation qu'apportent l'histoire d'une écriture, la constance de certains thèmes, les analogies et les différences qu'entretiennent des ouvrages qui s'échelonnent sur une certaine durée. Un texte fait aussi partie de l'ensemble des textes qui s'écrivent à une époque déterminée et que relie des connexions plus ou moins évidentes. Il est de son temps, il s'accorde avec une certaine sensibilité littéraire, une certaine conception de l'écriture, ou au contraire s'en éloigne, s'y oppose. Jamais seul en tout cas, jamais si original qu'on ne puisse se demander pourquoi il apparaît à tel moment plutôt qu'à tel autre. Enfin, est-il besoin de le rappeler, un texte est écrit par quelqu'un. Que l'auteur soit probablement l'homme le moins bien placé pour lire son œuvre, que le résultat n'ait souvent rien à voir avec les intentions, nous le savons depuis longtemps et personne ne s'aventurera plus aujourd'hui à défendre la fragile « critique des sources ». Il n'en reste pas moins que, par tous les détours que l'on voudra, l'œuvre trahit (au double sens de ce mot) une expérience personnelle. Partir de cette expérience personnelle pour l'expliquer, c'est se condamner à perdre en route ce que l'œuvre a de spécifique, son invention même. Mais le contexte, si on prend soin de l'examiner à la lumière du texte, en s'appuyant sur lui, fournira toujours des indices qui nous aideront à mieux lire. Il est vrai qu'on peut s'en passer; il n'est pas vrai qu'y recourir soit forcément trompeur ou inutile.

Pour être plus précis : l'examen des références de l'œuvre — qu'il s'agisse de références littéraires ou biographiques — ne

idées

-  littérature
-  philosophie
-  sciences
-  sciences humaines
-  idées actuelles
-  arts
-  chroniques

bernard pingaud : l'expérience romanesque

Ce livre, qui réunit des préfaces et des études critiques, se présente comme un parcours cavalier du roman français. On commence par Mme de La Fayette, on finit avec Louis-René des Forêts. Entre-temps, on aura rencontré Lesage, Balzac, Flaubert, Fromentin, Maupassant, Beckett, Claude Simon et Nathalie Sarraute. L'auteur a beaucoup réfléchi sur l'"expérience romanesque", et ces études sont pour lui l'occasion de mettre ses idées à l'épreuve. Mais elles veulent être aussi et surtout des introductions ou des modes d'emploi. Libre au lecteur de souscrire ou non aux analyses proposées : de toute façon, il aura toujours le dernier mot. Qu'on n'en veuille donc pas au préfacier s'il se donne, trop souvent, l'air d'en savoir plus long que tout le monde. C'est la loi du genre. Mais il n'aspire, au fond, qu'à s'effacer.

magritte :
l'empire des lumières.
musées royaux des
beaux-arts de belgique,
bruxelles.
a.d.a.g.p., 1983.

Extrait de la publication

ISBN 2-07-035478-4

A 35478



catégorie

4