

FÉLICIEN MARCEAU

*de l'Académie française*

LE ROMAN  
EN LIBERTÉ

essai

*nrf*

GALLIMARD



1







© *Éditions Gallimard, 1978.*

Qu'on ne cherche pas ici une histoire du roman. Il s'agit simplement de réflexions que, peu à peu, je me suis faites, tantôt en lisant des romans, tantôt en en écrivant.

## I

D'abord, table rase. Au risque d'avoir à énoncer quelques évidences, je repars de zéro et je commence par un pèlerinage à la source élémentaire du savoir, je veux dire le Petit Larousse. Au mot roman, ce dictionnaire dit : « Autrefois, récit en prose ou en vers, écrit en langue romane. Aujourd'hui, œuvre d'imagination, récit en prose d'aventures inventées. »

À première vue, évidemment, cette définition convient mieux à *Rocamboles* qu'à *A la recherche du temps perdu* — et même elle convient mieux aux formes actuelles du cinéma qu'aux formes actuelles du roman. Cependant,



réduit à son apparence ou à son squelette, le roman de Proust est bien un récit, puisque des choses s'y passent et qui nous sont racontées. C'est bien un récit en prose pour la raison qu'il n'est pas écrit en vers. Il s'agit bien d'aventures inventées pour la raison que ni la duchesse de Guermantes ni Palamède de Charlus ne figurent — au moins sous ces noms-là — dans aucun ouvrage historique, dans aucun annuaire des téléphones, dans aucun Bottin mondain, et pour la raison aussi que l'auteur le précise lui-même : « Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un personnage "à clefs", où tout a été inventé par moi... » (*A la recherche du temps perdu*, Pléiade, III, p. 846) Voilà qui est clair.

Qui est clair et qui pourtant ne satisfait pas. Entre la définition du Larousse et *A la recherche du temps perdu*, et même entre la phrase de Proust et son roman, il reste une distance, un espace sidéral où les mots flottent sans bien trouver à quoi s'accrocher.

Passons sur le « en prose » qui ne nous apporte qu'une précision technique sans intérêt. Mais le mot récit implique ou éveille ou suscite plusieurs idées qui ne s'appliquent pas, ou qui s'appliquent mal au roman. Et d'abord l'idée que l'aventure dont il s'agit est entièrement terminée au moment où on en commence la narration, ou même l'idée que cette aventure existe indépendamment du récit qui va en être fait, comme l'accident de voiture existe indépendamment du procès-verbal qui va en être dressé et existerait même si aucun gendarme n'en faisait le constat. Ce n'est pas tout à fait ainsi que les choses se présentent pour le romancier. Certes, il peut lui arriver de s'inspirer d'un événement réellement survenu

— et on ne manquera pas ici de rappeler Stendhal écrivant *Le Rouge et le Noir* à partir d'un fait divers. Ou encore, ayant inventé de toutes pièces une aventure (le mot doit être pris ici dans son sens le plus large), le romancier peut déjà en avoir prévu les péripéties, il peut déjà avoir tracé le plan de son roman ou écrit un résumé, bref il peut déjà avoir créé un objet préalable à son roman.

Mais, d'abord, même dans ces deux cas, il reste une distance considérable entre cet objet préalable et le roman. On peut relire le fait divers dont s'est inspiré Stendhal. Il ne donne qu'une très lointaine idée de ce que va être *Le Rouge et le Noir*. Ensuite, un roman peut partir de beaucoup moins. Il peut partir d'une image, d'un thème à ce moment-là encore confus dans l'esprit de l'auteur, il peut partir d'un personnage dont les traits sont encore flous ou, moins encore, d'une phrase que le romancier trace sur le papier sans trop savoir quelle sera la suivante. Pour commencer par un romancier actuel, voici Robert Pinget qui nous dit : « Une chose est certaine, c'est que jamais, au départ, je ne sais ce que je vais écrire. » (*Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, II, p. 314). De son côté, Simenon nous dit : « Au moment où je vais écrire un roman, j'en ignore le thème. Ce que je connais, c'est un certain climat, une certaine ligne mélodique » (cité in *Psychologie de la littérature et de la création littéraire*, par Pierre Debray-Ritzen). Et, il y a cent ans, Émile Zola disait aussi : « Je commence à travailler à mon roman sans savoir quels événements s'y dérouleront ni quels personnages y prendront part, ni quels en seront le commencement et la fin. Je connais

seulement mon personnage principal » (cité par Armand Lanoux dans sa préface aux *Rougon-Macquart*, la Pléiade). Plus loin encore, voici Scarron qui écrit : « Et cependant que ses bestes mangèrent, l'Auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il diroit dans le second chapitre », ce qui n'est peut-être qu'une manière de parler mais qui suggère l'idée que l'auteur n'est pas très fixé sur la suite de son récit et que donc il ne raconte pas une aventure déjà survenue.

Notons cependant que là où Pinget dit : écrire, Zola dit : travailler, terme plus vaste qui peut couvrir aussi sa méditation préalable, qui peut couvrir les plans, les notes que nous possédons de lui à propos de ses romans. Mais, encore une fois, même avec un plan devant lui, le romancier ne peut jamais que s'être préparé à son roman, et s'y être préparé comme un boxeur à son combat ou comme un homme d'État à une conférence au sommet, c'est-à-dire à un combat ou à un entretien dont une moitié au moins, celle de l'adversaire, lui est inconnue; où il ignore quels uppercuts ou quelles objections l'attendent et qui vont peut-être l'amener à modifier complètement sa propre technique ou sa propre position. Cet adversaire, c'est le roman lui-même, c'est l'écriture, c'est l'imagination du romancier qui peut soudain l'entraîner là où il ne pensait pas aller, ce sont les mots surtout, les mots qui tantôt se font les alliés de l'écrivain et le portent (mais comme la vague, avec les mêmes surprises), qui tantôt deviennent ses ennemis, deviennent des obstacles et le forcent à changer de cap. Si la phrase « J'ai déjà toute mon œuvre dans la tête, il ne me reste qu'à l'écrire », peut prêter à rire alors que personne ne songe à rire du

gendarme qui dit : « Bon, il ne me reste qu'à dresser le procès-verbal », c'est bien que, même pour un non-écrivain, il apparaît clairement que le roman n'est pas ce simple procès-verbal, qu'il n'est pas le simple récit d'un événement préalable, c'est bien que le roman ne commence à exister que si on commence à l'écrire.

Et, là, tout peut arriver. Voici que, sous l'action de l'écriture ou confronté avec elle, le thème initial se met à foisonner, à proliférer. Une phrase en appelle une autre. Une péripétie en suscite une autre à laquelle le romancier n'avait pas du tout pensé. Ou, au contraire, un pan du roman, pan auquel, dans son projet, l'auteur attachait une grande importance, voici qu'il s'effrite, qu'il s'effiloche, qu'il ne résiste pas au bain de l'écriture, voici qu'il se réduit à trois lignes ou qu'il disparaît. Un personnage pour lequel l'auteur n'avait prévu qu'un rôle secondaire, voici qu'il revendique, qu'il s'installe, qu'il prend une importance imprévue (Michel Tournier à propos de son roman *Les Météores* : « L'auteur avoue volontiers qu'il a été débordé *fabricando* par ce personnage d'Alexandre. La place qui devait lui revenir dans l'économie du roman était en principe beaucoup plus modeste que celle qu'il s'est taillée de son propre chef. ») Ou le personnage renâcle devant tel acte ou telle réplique. Ou encore le romancier s'aperçoit que, pour ce qu'il veut exprimer, l'aventure ou le personnage lui sont inutiles. Au bout de quelques pages, un roman prend corps, et ce corps a sa propre gymnastique, il commence à sécréter ses lois qui ne sont déjà plus tout à fait celles de l'auteur. C'est un combat, un roman. Dans un combat, on ne sait pas qui va périr et qui survivre. Voici encore Proust dont un de

ses biographes, George D. Painter, nous dit : « *Le Côté de Guermantes*, dans sa version de 1912, totalisait environ 72 000 mots tandis qu'il en compte, dans sa version définitive, 235 000. » Si Proust a pu ainsi passer du simple au triple, ce n'est évidemment pas en ajoutant un becquet ou une paperolle par-ci par-là, c'est qu'en cours de route, en cours d'écriture, le roman est devenu autre chose. Il n'est plus tout à fait celui que Proust avait d'abord écrit et moins encore celui qu'il avait projeté d'écrire. Bref, le plus souvent le roman non seulement n'est pas le compte rendu d'un événement préalable mais il n'est même pas le compte rendu du projet initial de l'auteur.

## 2

Et ce mot de récit ne s'applique pas non plus — ou s'applique mal — à un des traits du roman qui est de transformer la narration en action. Bien plus, de la transformer en une action qui se déroule (ou dont on a l'impression qu'elle se déroule), pour l'écrivain, au fur et à mesure qu'il écrit et, pour le lecteur, au fur et à mesure qu'il lit. Narration d'un événement terminé ou énumération d'événements qui ont déjà eu lieu, le récit, en principe, doit s'écrire au passé et il est enfermé dans ce passé. Exemple : dans *Phèdre*, le récit de Théràmène, justement qualifié de récit parce que, au milieu d'une pièce, au milieu d'une action qui se déroule sous nos yeux et donc

au présent, il est le compte rendu d'un événement qui, lui, ne se déroule pas sous nos yeux et qui est du passé puisque, au moment où Thérémène ouvre la bouche, l'aboutissement de son récit est déjà rejoint, Hippolyte est déjà mort. Ou, au théâtre encore, les scènes de confidences qui, sous une forme théâtrale, ne sont que le compte rendu d'événements préalables : « Tu sais que, l'an dernier, notre maître fit un voyage en Espagne. » Ce préalable indiqué, la pièce commence — au présent.

Ainsi pour le roman. Je ne perds pas de vue ici que beaucoup de romans sont écrits au passé et que souvent même ce passé est bien défini. « En 1819... » nous dit Balzac au début du *Père Goriot*. C'est déjà du passé pour lui qui écrit en 1834. Ce l'est encore plus pour le lecteur actuel. Ou « Le premier lundi du mois d'avril 1625 » (Dumas, *Les Trois Mousquetaires*), ce qui nous rejette plus loin encore. Mais il apparaît très vite que ce passé est équivoque, ambigu, qu'il cesse d'être du passé. Précisément parce que le romancier ne se contente pas du récit, qu'il ne se contente pas d'énumérer des événements. Il tombe sous le sens d'ailleurs que, si *Le Père Goriot* et *A la recherche du temps perdu* n'étaient que l'énumération des événements qu'ils contiennent, ils ne comporteraient l'un que dix pages, l'autre que trente. Ces événements — et peu importe ici qu'ils soient ou non inventés — le romancier prétend nous les faire vivre ou revivre, il en restitue le détail, la couleur, l'atmosphère, les circonstances et les cheminements, il les suscite ou les ressuscite, il en impose la durée, en un mot il les rend présents, et ce n'est pas encore assez dire, il les rend au présent, il les restitue au présent. Cela, il n'y peut arriver que si, d'abord, il les a

suscités ou ressuscités pour lui-même, que si, pour lui aussi, il en a fait du présent. C'est un lieu commun de dire qu'un des talents du romancier est de se mettre dans la peau de ses personnages. Se mettre dans la peau, c'est rendre à cette peau son élasticité vivante et présente. Ressusciter aussi, c'est rendre au présent. Lazare ressuscité, c'est un homme arraché à ce passé qui est la mort et rendu à la vie qui est le présent. Révérence gardée, il en est de même lorsque Dumas arrache d'Artagnan au tombeau de l'Histoire pour le faire se battre et s'ébattre sous nos yeux ou lorsque Proust arrache Albertine et Charlus aux tombeaux de son souvenir ou au lieu clos de son imagination pour en faire des êtres vivants, présents.

Présence ou plutôt mise au présent qui apparaît déjà dans ceci : le lieu où cette aventure se passe, le romancier souvent le décrit. Ces personnages, il en reproduit les répliques. Décrire. Répliques. Ces deux mots recèlent une notion de présent. Une description, par définition, c'est du temps arrêté, immobile. Lorsque des lecteurs reprochent à un écrivain l'abus des descriptions, c'est bien ceci qu'ils lui reprochent, de contrarier leur impatience, de freiner l'action, d'y introduire l'immobilité du présent, du tableau. Cela est si vrai que, même dans un roman écrit au passé, la description peut se faire au présent. Voir le début de *Le Rouge et le Noir* : « La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline. » Ou *Paul et Virginie* : « A peine l'écho y répète le murmure des palmistes. » En même temps, ce présent reste naturel parce que, même si une réflexion

extérieure au roman nous incite à penser que Julien Sorel et Virginie sont morts, que Quasimodo et Esmeralda sont du passé, il n'y a aucune raison de penser que Verrières ait cessé d'être une jolie ville, que Notre-Dame ne soit plus là, que l'écho ait cessé de répéter le murmure des palmistes.

D'une tout autre manière, mais avec le même résultat, on peut en dire autant des répliques. Lorsque le romancier écrit : « Eugène se tourna vers Jules et s'écria : Fous le camp ! » c'est encore, au moins formellement, du passé. Mais si Jules répond, si Eugène rétorque, si le dialogue s'engage, nous entrons dans un autre temps. Et de deux façons. D'abord parce qu'il s'agit d'un temps réel, je veux dire qui correspond à la durée du dialogue alors que, dans le récit, le temps est conventionnel. (Nous ne mettons pas plus de temps à lire : « Jules fit trois pas » que « Jules parcourut vingt kilomètres. ») Ensuite, parce que, dans la mesure où ce dialogue est une reconstitution des répliques et de leur durée, il tend à rejoindre le présent comme, en justice, la reconstitution du crime est une sorte de présent alors que l'exposé des faits lu par le greffier est du passé. Même dans le roman, le dialogue est un emprunt au théâtre. Il l'est aussi dans ses effets. Le chapitre devient scène. Une scène, ce n'est plus quelque chose qu'on raconte, c'est quelque chose qui se passe, et qui se passe devant nous, donc au présent. C'est peut-être ce que voulait signifier Balzac lorsque, au lieu de grouper ses romans sous le titre de récits, il a préféré le faire sous le vocable scènes : *Scènes de la vie parisienne*, *Scènes de la vie de province*. D'où aussi, peut-être, la suppression presque générale maintenant, dans les dialogues, des



incises comme « s'écria-t-il » ou « s'exclama-t-il », lesquelles, chaque fois, étaient comme des griffes pour retenir ce présent dans le passé.

### 3

Cette ambigüité du passé/présent apparaît encore dans le naturel avec lequel le romancier peut parfois, à l'intérieur de son récit, alterner le présent et le passé, et ce sans aucune raison de chronologie. Ainsi dans *La Reine Margot*, roman pourtant bien situé en 1572, et où Dumas écrit : « La boutique du rez-de-chaussée est sombre et déserte... René, seul et les bras croisés, se promène à grands pas. » Puis l'auteur revient au passé : « René appliqua son oreille à l'orifice d'un long tuyau. » Que signifie alors ce décrochement ? Ou bien Dumas, pour marquer l'importance de l'épisode, veut indiquer qu'il s'agit là d'un de ces moments si chargés d'angoisse que le temps suspend sa marche. Ou bien, d'une manière peut-être moins consciente, il s'est à ce point identifié avec son personnage, il éprouve à ce point la même angoisse que, tout naturellement, il le met au présent, dans son présent à lui, Dumas.

Tel encore Goethe dans *Les Souffrances du jeune Werther* : « Le lendemain, sur les six heures, le domestique entra dans la chambre... Il trouve son maître étendu par terre ; il voit le pistolet, le sang. » Ou tel François Mauriac dans *Les Anges noirs* : « Gabriel

retint un cri, se dressa sur son lit... Mathilde hausse les épaules. » Ou tel Balzac, dans ce passage de *Splendeurs et Misères des courtisanes* (Pléiade, V, p. 868<sup>1</sup>), passage à cet égard si exemplaire que je le reprends intégralement : « Après avoir dîné chez Madame de Sérizy, Lucien était donc allé, ce soir-là, de la rue de la Chaussée-d'Antin au faubourg Saint-Germain pour y faire sa visite de tous les jours. Il arrive, son cocher demande la porte, elle s'ouvre, il arrête au perron. Lucien, en descendant de voiture, voit dans la cour quatre équipages. En apercevant Monsieur de Rubempré, l'un des valets de pied, qui ouvrait et fermait la porte du péristyle, s'avance, sort sur le perron, et se met devant la porte comme un soldat qui reprend sa faction. — Sa Seigneurie n'y est pas, dit-il. — Madame la duchesse reçoit, fit observer Lucien au valet. — Madame la duchesse est sortie, répond gravement le valet. — Mademoiselle Clotilde... — Je ne pense pas que Mademoiselle Clotilde reçoive Monsieur en l'absence de Madame la duchesse... — Mais il y a du monde, réplique Lucien foudroyé. — Je ne sais pas, répond le valet de pied en tâchant d'être à la fois bête et respectueux. » Après quoi, Balzac revient au passé : « Lucien devina facilement le sens de cette scène. » Notons le mot scène. C'est bien une scène en effet et à laquelle il ne faudrait pas changer un mot pour la transposer sur les planches. Et c'est le passage du passé au présent qui en indique le début, qui frappe les trois coups. Brusquement, nous sommes dans une autre durée, dans une écriture et une

1. Les références de Balzac se rapportent à la première édition de la Pléiade.

lecture qui ne correspondent plus à la durée respective des épisodes. La course en voiture, qui a bien dû prendre au moins un quart d'heure, est expédiée en trois lignes alors que le refus de la porte, qui n'a sans doute pas duré plus d'une minute, prend quinze lignes. Le récit courait, il s'arrête de courir, il ralentit, il se fige. C'est que ce refus de la porte est un événement capital. Balzac le revit et il veut nous le faire revivre exactement comme s'il se passait sous nos yeux, exactement comme l'a vécu Lucien et dans la même durée que lui. A la fois dans sa durée objective (reproduit textuellement, ce dialogue a duré le temps que nous prenons à le lire) et dans sa durée subjective (pour Lucien, cette minute où il voit s'écrouler toutes ses ambitions compte beaucoup plus que sa course en voiture). Notons enfin qu'au milieu de tous ces présents, Balzac garde encore le passé pour une seule réplique : « Madame la duchesse reçoit, fit observer Lucien. » C'est que, là où le valet a déjà compris le sens de la scène, Lucien, lui, n'a encore rien compris du tout et son observation n'est que machinale. Il ne comprendra que plus loin et, là, ce sera le présent : « réplique Lucien foudroyé ». Foudroyé : son désespoir le fige<sup>1</sup>. Il suffit d'imaginer la transposition de cet épisode au cinéma pour voir à quoi correspond ce changement de temps. Dans le film, nous aurions probablement d'abord un plan lointain (la course en voiture) puis une série de

1. Pour les deux dernières répliques, l'intention de Balzac est particulièrement évidente. En effet, dans une première version il avait d'abord écrit « repartit » et « répondit ». Puis il a corrigé en mettant « réplique » et « répond » (édition Furne corrigée, XI, p. 542).

plans fixes et de gros plans (le visage du valet, celui de Lucien, les autres équipages dans la cour).

Cet emploi du présent est d'ailleurs si courant que les grammairiens l'ont baptisé. Ils l'appellent le présent historique et il sert « à marquer un fait qui a eu lieu dans un passé éloigné mais que l'on présente comme s'il était en train de se produire au moment où on parle » (Grevisse, *Le Bon Usage, Grammaire française*, p. 562). Par une curieuse rencontre, cette définition ressemble assez à celle que donne Littré de l'imagination : « Faculté que nous avons de nous rappeler vivement et de voir en quelque sorte les objets qui ne sont plus sous nos yeux. »

#### 4

Au passage, notons cette tournure de phrase si fréquente dans les romans du dix-neuvième siècle (et que je retrouve encore au début de *Les Célibataires*, de Montherlant), tournure de phrase du genre : « Sur le coup de minuit, un passant attardé aurait pu remarquer une vieille femme qui sortait de la rue de l'Échaudé. » A quoi rime ce passant attardé dont on nous précise immédiatement (« aurait pu ») que sa présence est hypothétique? Pour machinale qu'elle soit devenue, cette tournure ne peut trouver son origine ou son explication que dans le désir du romancier d'interposer, entre le lecteur et cette vieille femme, un tiers pour qui cette vieille femme est présente, est du présent, est vivante.



## FÉLICIEN MARCEAU

### Le roman en liberté

Table rase, comme écrit l'auteur en commençant. « Roman : œuvre d'imagination, récit en prose d'aventures inventées », c'est à partir de cette définition du *Petit Larousse* que Félicien Marceau enracine son essai et qu'il le poursuit sur ce ton allègre et passionné qu'on lui connaît. Il fallait un créateur de race, il fallait un romancier pour construire ainsi ce véritable manifeste du roman. De Daniel Defoe à Nathalie Sarraute, en passant par Laclos, Balzac, Flaubert, Proust, Dostoïevski, Kafka, Joyce, ou d'autres moins connus, cent exemples nous éclairent sur l'étrange alchimie du romancier, coureur de fond de l'écriture, sur ses secrets, ses procédés, ses mouvements souvent issus de ses profondeurs.

L'emploi du passé ou du présent, le « Je » et le « Il », les personnages qui deviennent « les habitants de la mémoire », les rapports du romancier avec son lecteur ou avec son temps, le pouvoir accusateur du roman, la parenté profonde entre tous les arts, autant de sujets dont l'auteur ici parle de la manière la plus libre souvent avec humour, toujours avec une implacable clarté. Autant de sujets qui font que ce livre se lit avec la même passion que celle avec laquelle il a été écrit.

Stimulante analyse spectrale d'un *métier* où l'écrivain a tous les droits parce qu'il est le sujet le plus soumis et le plus triomphant de ses propres palais, d'une fiction dont il a fait une réalité.



9 782070 298785



78-1 A 29878 ISBN 2-07-029878-7

Extrait de la publication