

Sur quelques notions périmées

(1957)

Alain Robbe-Grillet

La critique traditionnelle a son vocabulaire. Bien qu'elle se défende beaucoup de porter sur la littérature des jugements systématiques (prétendant, au contraire, aimer librement telle ou telle œuvre d'après des critères « naturels » : le bon sens, le cœur, etc., il suffit de lire avec un peu d'attention ses analyses pour voir aussitôt paraître un réseau de mots-clefs, trahissant bel et bien un système.

Mais nous sommes tellement habitués à entendre parler de « personnage », d'« atmosphère », de « forme » et de « contenu », de « message », du « talent de conteur » des « vrais romanciers », qu'il nous faut un effort pour nous dégager de cette toile d'araignée et pour comprendre qu'elle représente une idée sur le roman (idée toute faite, que chacun admet sans discussion, donc idée morte), et point du tout cette prétendue « nature » du roman en quoi l'on voudrait nous faire croire.

Plus dangereux encore, peut-être, sont les termes couramment employés pour qualifier les livres qui échappent à ces règles convenues. Le mot « avant-garde », par exemple, malgré son air d'impartialité, sert le plus souvent pour se débarrasser – comme d'un haussement d'épaules – de toute œuvre risquant de donner mauvaise conscience à la littérature de grande consommation. Dès qu'un écrivain renonce aux formules usées pour tenter de forger sa propre écriture, il se voit aussitôt coller l'étiquette : « avant-garde ».

En principe, cela signifie seulement qu'il est un peu en avance sur son époque et que cette écriture sera utilisée demain par le gros de la troupe. Mais en fait le lecteur, averti par un clin d'œil, pense aussitôt à quelques jeunes gens hirsutes qui s'en vont, le sourire en coin, placer des pétards sous les fauteuils de l'Académie, dans le seul but de faire du bruit ou d'épater les bourgeois. « Ils veulent scier la branche sur laquelle nous sommes assis », écrit sans malice le très sérieux Henri Clouard.

La branche en question est en réalité morte d'elle-même, sous la simple action du temps ; ce n'est pas de notre faute si elle est en train de pourrir. Et il aurait suffi à tous ceux qui désespérément s'y cramponnent de lever une seule fois les yeux vers la cime de l'arbre pour constater que des branches nouvelles, vertes, vigoureuses, bien vivantes, ont grandi depuis longtemps. *Ulysse et le Château* ont déjà dépassé la trentaine. *Le Bruit et la Fureur* est paru en français depuis vingt ans. Bien d'autres ont suivi. Pour ne pas les voir, nos bons critiques ont, chaque fois, prononcé quelques-uns de leurs mots magiques : « avant-gardes », « laboratoire », « anti-roman »... c'est-à-dire : « fermons les yeux et revenons aux saines valeurs de la tradition française ».

Le personnage

Nous en a-t-on assez parlé, du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIX^e siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté – quoique postiche – au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle. C'est même là qu'elle reconnaît le « vrai » romancier : « il crée des personnages »...

Pour justifier le bien-fondé de ce point de vue, on utilise le raisonnement habituel : Balzac nous a laissé le Père Goriot, Dostoïevski a donné le jour aux Karamazov, écrire des romans ne peut plus donc être que cela : ajouter quelques figures modernes à la galerie de portraits que constitue notre histoire littéraire.

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un //quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême.

Car il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel. On pourra, pour varier un peu, pour se donner quelque impression de liberté, choisir un héros qui paraisse transgresser l'une de ces règles : un enfant trouvé, un oisif, un fou, un homme dont le caractère incertain ménage çà et là une petite surprise... On n'exagérera pas, cependant, dans cette voie : c'est celle de la perdition, celle qui conduit tout droit au roman moderne.

Aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond en effet sur ce point aux normes de la critique. Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *la Nausée* ou dans *l'Étranger* ? Y a-t-il là des types humains ? Ne serait-ce pas au contraire la pire absurdité que de considérer ces livres comme des études de caractère ? Et le *Voyage au bout de la nuit*, décrit-il un personnage ? Croit-on d'ailleurs que c'est par hasard que ces trois romans sont écrits à la première personne ? Beckett change le nom et la forme de son héros dans le cours d'un même récit. Faulkner donne exprès le même nom à deux personnes différentes. Quant au K. du *Château*, il se contente d'une initiale, il ne possède rien, il n'a pas de famille, pas de visage ; probablement même n'est-il pas du tout arpenteur.

On pourrait multiplier les exemples. En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.

Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps à corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre pour lui, avec la promesse de nouvelles découvertes.

L'histoire

Un roman, pour la plupart des amateurs – et des critiques —, c'est avant tout une « histoire ». Un vrai romancier, c'est celui qui sait « raconter une histoire ». Le bonheur de conter, qui le porte d'un bout à l'autre de son ouvrage, s'identifie à sa vocation d'écrivain. Inventer des péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques, constitue à la fois son allégresse et sa justification.

Aussi, faire la critique d'un roman, cela se ramène souvent à en rapporter l'anecdote, plus ou moins brièvement, selon que l'on dispose de six colonnes ou de deux, en s'étendant plus ou moins sur les passages essentiels : les nœuds et dénouements de l'intrigue. Le jugement porté sur le livre consistera surtout en une appréciation de la cohérence de celle-ci, de son déroulement, de son équilibre, des attentes ou des surprises qu'elle ménage au lecteur haletant. Un trou dans le récit, un épisode mal amené, une rupture d'intérêt, un piétinement, seront les défauts majeurs du livre ; la vivacité et la rondeur ses plus hautes qualités.

De l'écriture il ne sera jamais question. On louera seulement le romancier de s'exprimer en langage correct, de façon agréable, colorée, évocatrice... Ainsi l'écriture ne serait plus qu'un moyen, une manière ; le fond du roman, sa raison d'être, ce qu'il y a dedans, serait simplement l'histoire qu'il raconte.

Cependant, depuis les gens sérieux (ceux qui admettent que la littérature ne doit pas être une simple distraction) jusqu'aux amateurs des pires niaiseries sentimentales, policières ou exotiques, tout le monde a l'habitude d'exiger de l'anecdote une qualité particulière. Il ne lui suffit pas d'être plaisante, ou extraordinaire, ou captivante ; pour avoir son poids de vérité humaine, il lui faut encore réussir à persuader le lecteur que les aventures dont on lui parle sont arrivées vraiment à des personnages réels,

et que le romancier se borne à rapporter, à transmettre, des événements dont il a été le témoin. Une convention tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur : celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue. Bien raconter, c'est donc faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité.

Ainsi, quels que soient l'imprévu des situations, les accidents, les rebondissements fortuits, il faudra que le récit coule sans heurts, comme de lui-même, avec cet élan irrésistible qui emporte d'un coup l'adhésion. La moindre hésitation, la plus petite étrangeté (deux éléments, par exemple, qui se contredisent, ou qui s'enchaînent mal) et voilà que le flot romanesque cesse de porter le lecteur, qui soudain se demande si l'on n'est pas en train de lui « raconter des histoires », et qui menace de revenir aux témoignages authentiques, pour lesquels au moins il n'aura pas à se poser de questions sur la vraisemblance des choses. Plus encore que de distraire, il s'agit ici de rassurer.

Enfin, s'il veut que l'illusion soit complète, le romancier sera toujours censé en savoir plus qu'il n'en dit ; la notion de « tranche de vie » montre bien l'étendue des connaissances qu'on lui suppose sur ce qui s'est passé avant et après. À l'intérieur même de la durée qu'il décrit, il devra donner l'impression de ne fournir ici que le principal, mais de pouvoir, si le lecteur le réclamait, en raconter bien davantage. La matière romanesque, à l'image de la réalité, doit paraître inépuisable.

Ressemblante, spontanée, sans limite, l'histoire doit, en un mot, être naturelle. Malheureusement, même en admettant qu'il y ait encore quelque chose de « naturel » dans les rapports de l'homme et du monde, il s'avère que l'écriture, comme toute forme d'art, est au contraire une intervention. Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle. Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre.

Et sans doute une pareille évolution ne constitue-t-elle qu'un des aspects du changement général des relations que l'homme entretient avec le monde dans lequel il vit. Le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques – et bien des lecteurs à leur suite – représente un ordre. Cet ordre, que l'on peut en effet qualifier de naturel, est lié à tout un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise du pouvoir par la classe bourgeoise. En cette première moitié du XIXe siècle, qui vit l'apogée – avec *la Comédie humaine* – d'une forme narrative dont on comprend qu'elle demeure pour beaucoup comme un paradis perdu du roman, quelques certitudes importantes avaient cours : la confiance en particulier dans une logique des choses juste et universelle.

Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. —, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente.

Mais voilà que, dès Flaubert, tout commence à vaciller. Cent ans plus tard, le système entier n'est plus qu'un souvenir ; et c'est à ce souvenir, à ce système mort, que l'on voudrait à toute force tenir le roman enchaîné. Pourtant, là encore, il suffit de lire les grands romans du début de notre siècle pour constater que, si la désagrégation de l'intrigue n'a fait que se préciser au cours des dernières années, elle avait déjà cessé depuis longtemps de constituer l'armature du récit. Les exigences de l'anecdote sont sans aucun doute moins contraignantes pour Proust que pour Flaubert, pour Faulkner que pour Proust, pour Beckett que pour Faulkner... Il s'agit désormais d'autre chose. Raconter est devenu proprement impossible.

Cependant, c'est un tort de prétendre qu'il ne se passe plus rien dans les romans modernes. De même qu'il ne faut pas conclure à l'absence de l'homme sous prétexte que le personnage traditionnel a disparu, il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure. Les livres de Proust et de Faulkner sont en fait bourrés d'histoires ; mais, chez le premier, elles se dissolvent pour se recomposer au profit d'une architecture mentale du temps ; tandis que, chez le second, le développement des thèmes et leurs associations multiples bouleversent toute chronologie au point de paraître souvent réenfourer, noyer au fur et à mesure ce que le récit vient de révéler. Chez Beckett lui-même, il ne manque pas d'événements, mais qui sont sans cesse en train de se contester, de se mettre en doute, de se détruire, si bien que la même phrase peut contenir une constatation et sa négation

immédiate. En somme ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence.

Et, s'il m'est permis de citer mes propres œuvres après ces illustres devanciers, je ferai remarquer que *les Gommés* ou *le Voyeur* comportent l'un comme l'autre une trame, une « action », des plus facilement discernables, riche par surcroît d'éléments considérés en général comme dramatiques. S'ils ont au début semblé désamorçés à certains lecteurs, n'est-ce pas simplement parce que le mouvement de l'écriture y est plus important que celui des passions et des crimes ? Mais j'imagine sans mal que dans quelques dizaines d'années – plus tôt peut-être – lorsque cette écriture, assimilée, en voie de devenir académique, passera inaperçue à son tour, et qu'il s'agira bien entendu pour les jeunes romanciers de faire autre chose, la critique d'alors, trouvant une fois de plus qu'il ne se passe rien dans leurs livres, leur reprochera leur manque d'imagination et leur montrera nos romans en exemple : « Voyez, diront-ils, comme, dans les années cinquante, on savait inventer des histoires ! »

L'engagement

Puisque raconter pour distraire est futile et que raconter pour faire croire est devenu suspect, le romancier pense apercevoir une autre voie : raconter pour enseigner. Las de s'entendre déclarer avec condescendance par les gens assis : « Je ne lis plus de romans, j'ai passé l'âge, c'est bon pour les femmes (qui n'ont rien à faire), je préfère la réalité... » et autres niaiseries, le romancier va se rabattre sur la littérature didactique. Là au moins il espère retrouver l'avantage : la réalité est trop déroutante, trop ambiguë, pour que chacun puisse en tirer un enseignement. Lorsqu'il s'agit de prouver quelque chose (que ce soit montrer la misère de l'homme sans Dieu, expliquer le cœur féminin, ou faire naître des consciences de classe), l'histoire inventée doit reprendre ses droits : elle sera tellement plus convaincante !

Malheureusement, elle ne convainc plus personne ; du moment que le romanesque est suspect, il risquerait au contraire de jeter le discrédit sur la psychologie, la morale socialiste, la religion. Celui qui s'intéresse à ces disciplines lira des essais, c'est plus sûr. Encore une fois, la littérature est rejetée dans la catégorie du frivole. Le roman à thèse est même rapidement devenu un genre honni entre tous... On l'a pourtant vu, il y a quelques années, renaître à gauche sous de nouveaux habits : « l'engagement » ; et c'est aussi, à l'Est et avec des couleurs plus naïves, le « réalisme socialiste ».

Certes, l'idée d'une conjonction possible entre un renouveau artistique et une révolution politico-économique est de celles qui viennent le plus naturellement à l'esprit. Cette idée, séduisante dès l'abord du point de vue sentimental, semble de plus trouver appui dans la plus évidente logique. Cependant les problèmes que pose un tel accord sont graves et difficiles, urgents mais peut-être insolubles.

Au départ, le rapport paraît simple. D'une part les formes artistiques qui se sont succédé dans l'histoire des peuples nous apparaissent comme liées à tel ou tel type de société, à la prépondérance de telle classe, à l'exercice d'une oppression ou à l'éclosion d'une liberté. En France, par exemple, dans le domaine de la littérature, il n'est pas gratuit de voir une étroite relation entre la tragédie racinienne et l'épanouissement d'une aristocratie de cour, entre le roman balzacien et le triomphe de la bourgeoisie, etc.

Comme d'autre part on admet volontiers, même parmi nos conservateurs, que les grands artistes contemporains, écrivains ou peintres, appartiennent le plus souvent (ou ont appartenu du temps de leurs œuvres maîtresses) aux partis progressistes, on se laisse aller à construire ce schéma idyllique : l'Art et la Révolution avançant la main dans la main, luttant pour la même cause, traversant les mêmes épreuves, affrontant les mêmes dangers, opérant peu à peu les mêmes conquêtes, accédant enfin à la même apothéose.

Hélas, dès que l'on passe à la pratique, les choses se gâtent. Le moins que l'on puisse dire, aujourd'hui, c'est que les données du problème ne sont pas si simples. Chacun connaît les comédies et les drames qui ont troublé depuis cinquante ans, qui troublent encore, toutes les tentatives de réalisation du merveilleux mariage que l'on estimait à la fois d'amour et de raison. Comment pourrions-nous oublier les soumissions et les démissions successives, les brouilles retentissantes, les excommunications, les emprisonnements, les suicides ? Comment pourrions-nous ne pas voir ce que la peinture est devenue, pour ne citer qu'elle, dans les pays où la révolution a triomphé ? Comment ne pas sourire devant les accusations de « DÉCADENCE », de « gratuité », de « formalisme », appliquées

au hasard par les plus zélés des révolutionnaires à tout ce qui compte pour nous dans l'art contemporain ? Comment ne pas craindre de nous trouver nous-mêmes un jour prisonniers du même filet ?

Il est trop facile, disons-le tout de suite, d'accuser les mauvais chefs, la routine bureaucratique, l'inculture de Staline, la bêtise du parti communiste français. Nous savons par expérience qu'il est aussi délicat de plaider la cause de l'art auprès de n'importe quel homme politique, au sein de n'importe quelle formation progressiste. Avouons le tout crûment : la Révolution socialiste se méfie de l'Art révolutionnaire et, qui plus est, il n'est pas évident qu'elle ait tort.

En effet, du point de vue de la révolution, tout doit concourir directement au but final : la libération du prolétariat... Tout, y compris la littérature, la peinture, etc. Mais pour l'artiste au contraire, et en dépit de ses convictions politiques les plus termes, en dépit même de sa bonne volonté de militant, l'art ne peut être réduit à l'état de moyen au service d'une cause qui le dépasserait, celle-ci fût-elle la plus juste, la plus exaltante ; l'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que *pour rien* ; la moindre directive extérieure le paralyse, le moindre souci de didactisme, ou seulement de signification, lui est une insupportable gêne ; quel que soit son attachement au parti ou aux idées généreuses, l'instant de la création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art.

Or, même au moment où l'art et la société, après des épanouissements comparables, semblent traverser des crises parallèles, il reste évident que les problèmes qu'ils posent, l'un et l'autre, ne sauraient être résolus de la même manière. Plus tard, sans doute, les sociologues découvriront dans les solutions de nouvelles similitudes. Mais, pour nous, en tout cas, nous devons reconnaître honnêtement, clairement, que le combat n'est pas le même ; et que, aujourd'hui comme toujours, il y a un antagonisme direct entre les deux points de vue. Ou bien l'art n'est rien ; et, dans ce cas, peinture, littérature, sculpture, musique, pourront être enrôlées au service de la cause révolutionnaire ; ce ne seront plus que des instruments, comparables aux armées motorisées, aux machines-outils, aux tracteurs agricoles ; seule comptera leur efficacité directe et immédiate.

Ou bien l'art continuera d'exister en tant qu'art ; et, dans ce cas, pour l'artiste au moins, il restera la chose *la plus importante au monde*. Vis-à-vis de l'action politique, il paraîtra toujours, alors, comme en retrait, inutile, voire franchement réactionnaire. Pourtant nous savons que, dans l'histoire des peuples, lui seul, cet art censément gratuit, trouvera sa place, aux côtés peut-être des syndicats ouvriers et des barricades.

En attendant, cette façon généreuse, mais utopique, de parler d'un roman, d'un tableau ou d'une statue comme s'ils pouvaient avoir le même poids dans l'action quotidienne qu'une grève, une mutinerie, ou le cri d'une victime dénonçant ses bourreaux, dessert à la fois, en fin de compte, et l'Art et la Révolution. Trop de telles confusions ont été commises, ces dernières années, au nom du réalisme socialiste. La totale indigence artistique des œuvres qui s'en réclament le plus n'est certes pas l'effet d'un hasard : c'est la notion même d'une œuvre créée *pour* l'expression d'un contenu social, politique, économique, moral, etc., qui constitue le mensonge.

Il nous faut donc maintenant, une fois pour toutes, cesser de prendre au sérieux les accusations de gratuité, cesser de craindre « l'art pour l'art » comme le pire des maux, récuser tout cet appareil terroriste que l'on brandit devant nous sitôt que nous parlons d'autre chose que de la lutte des classes ou de la guerre anti-colonialiste.

Tout cependant n'était pas a priori condamnable dans cette théorie soviétique dite du « réalisme socialiste ». En littérature, par exemple, ne s'agissait-il pas aussi de réagir contre une accumulation de fausse philosophie qui avait fini par tout envahir, de la poésie au roman ? S'opposant aux allégories métaphysiques, luttant aussi bien contre les arrière-mondes abstraits que celles-ci supposent que contre le délire verbal sans objet ou le vague sentimentalisme des passions, le réalisme socialiste pouvait avoir une saine influence.

Ici n'ont plus cours les idéologies trompeuses et les mythes. La littérature expose simplement la situation de l'homme et de l'univers avec lequel il est aux prises. En même temps que les « valeurs » terrestres de la société bourgeoise ont disparu les recours magiques, religieux ou philosophiques à tout « au-delà » spirituel de notre monde visible. Les thèmes, devenus à la mode, du désespoir et de l'absurde sont dénoncés comme des alibis trop faciles. Ainsi Uya Ehrenburg ne craignait-il pas d'écrire au lendemain de la guerre : « L'angoisse est un vice bourgeois. Nous, nous reconstruisons. »

On était en droit d'espérer, devant de tels principes, que l'homme et les choses allaient être déclassés de leur *romantisme* systématique, pour reprendre ce terme cher à Lukacs, et qu'enfin ils pourraient être seulement *ce qu'ils sont*. La réalité ne serait plus sans cesse située ailleurs, mais *ici et maintenant*, sans ambiguïté. Le monde ne trouverait plus sa justification dans un sens caché, quel qu'il soit, son existence ne résiderait plus que dans sa présence concrète, solide, matérielle ; au-delà de ce que nous voyons (de ce que nous percevons par nos sens) il n'y aurait désormais plus rien.

Regardons maintenant le résultat. Que nous offre le réalisme socialiste ? Évidemment, cette fois, les bons sont les bons et les méchants sont les méchants. Mais, précisément, le souci d'évidence qu'ils y mettent n'a rien à voir avec ce que nous observons dans le monde. Quel progrès y a-t-il si, pour échapper au dédoublement des apparences et des essences, on tombe dans un manichéisme du bien et du mal ?

Il y a plus grave encore. Lorsque, dans des récits moins naïfs, on se trouve en face d'hommes vraisemblables, dans un monde complexe et doué d'une existence sensible, on s'aperçoit vite, malgré tout, que ce monde et ces hommes ont été construits en vue d'une interprétation. D'ailleurs leurs auteurs ne s'en cachent pas : il s'agit pour eux, avant tout, d'illustrer, avec le plus de précision possible, des comportements historiques, économiques, sociaux, politiques.

Or, du point de vue de la littérature, les vérités économiques, les théories marxistes sur la plus-value et l'usurpation sont aussi des arrière-mondes. Si les romans progressistes ne doivent avoir de réalité que par rapport à ces explications fonctionnelles du monde visible, préparées d'avances, éprouvées, reconnues, on voit mal quel pourrait être leur pouvoir de découverte ou d'invention ; et, surtout, ce ne serait une fois de plus qu'une nouvelle façon de refuser au monde sa qualité la plus sûre : le simple fait qu'il est là. Une explication, quelle qu'elle soit, ne peut être qu'en trop face à la présence des choses. Une théorie sur leur fonction sociale ne peut, si elle a présidé à leur description, qu'en brouiller le dessin, que les falsifier, au même titre exactement que les anciennes théories psychologiques et morales, ou le symbolisme des allégories.

Ce qui explique, en fin de compte, que le réalisme socialiste n'a besoin d'aucune recherche dans la forme romanesque, qu'il se méfie au plus haut point de toute nouveauté dans la technique des arts, que ce qui lui convient le mieux, on le voit chaque jour, est l'expression la plus « bourgeoise ».

Mais, depuis quelque temps, le malaise se fait sentir en Russie et dans les Républiques populaires. Les responsables sont en train de comprendre qu'ils ont fait fausse route, et qu'en dépit des apparences les recherches dites « de laboratoire » sur la structure et le langage du roman, même si elles ne passionnent d'abord que des spécialistes, ne sont peut-être pas aussi vaines qu'affecte de le croire le parti de la révolution.

Que reste-t-il alors de l'engagement ? Sartre, qui avait vu le danger de cette littérature moralisatrice, avait prêché pour une littérature *morale*, qui prétendait seulement éveiller des consciences politiques en posant les problèmes de notre société, mais qui aurait échappé à l'esprit de propagande en rétablissant le lecteur dans sa liberté. L'expérience a montré que c'était là encore une utopie : dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître.

Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un joui peut-être à quelque chose – peut-être même à la révolution.

La forme et le contenu

Une chose devrait troubler les partisans du réalisme socialiste, c'est la parfaite ressemblance de leurs arguments, de leur vocabulaire, de leurs valeurs, avec ceux des critiques bourgeois les plus endurcis. Par exemple lorsqu'il s'agit de séparer la « forme » d'un roman de son « contenu », c'est-à-dire d'opposer l'*écriture* (choix des mots et leur ordonnance, emploi des temps grammaticaux et des personnes, structure du récit, etc.) à l'anecdote qu'elle sert à rapporter (événements, actions des personnages, motivations de celles-ci, morale qui s'en dégage).

Seul l'enseignement diffère, entre la littérature académique de l'Occident et celle des pays de l'Est. Encore ne diffère-t-il pas autant que les uns et les autres le prétendent. L'histoire que l'on raconte demeure en tout cas (selon leur optique commune) la chose importante entre toutes ; le bon romancier reste celui qui invente de belles histoires ou qui les raconte mieux ; le « grand » roman enfin, ici comme là, c'est seulement celui dont la signification dépasse l'anecdote, la transcende vers une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique.

Il est dès lors normal que l'accusation de « formalisme » soit l'une des plus graves dans la bouche de nos censeurs des deux bords. Cette fois encore, malgré qu'ils en aient, c'est une décision systématique sur le roman que le mot révèle ; et, cette fois encore, sous son air naturel, le système cache les pires abstractions – pour ne pas dire les pires absurdités. On peut en outre y déceler un certain mépris de la littérature, implicite, mais flagrant, qui étonne autant venant de ses défenseurs officiels – les conservateurs de l'art et de la tradition – que de ceux qui ont fait de la culture des masses leur cheval de bataille favori.

Qu'entendent-ils au juste par formalisme ? La chose est claire : ce serait un souci trop marqué de la forme – et, dans le cas précis, de la technique romanesque – aux dépens de l'histoire et de sa signification. Ce vieux bateau crevé – l'opposition scolaire de la forme et du fond – n'a donc pas encore fait naufrage ?

On dirait même que c'est tout le contraire, et que cette idée reçue sévit avec plus de virulence que jamais. Si l'on retrouve ce reproche de formalisme sous la plume des pires ennemis ici réconciliés (amateurs de belles-lettres et serviteurs de Jdanov), ce n'est évidemment pas le fait d'une rencontre fortuite ; ils sont d'accord au moins sur un point essentiel : refuser à l'art sa principale condition d'existence, la liberté. Les uns ne veulent voir dans la littérature qu'un instrument de plus au service de la révolution socialiste, les autres lui demandent avant tout d'exprimer ce vague humanisme qui a fait les beaux jours d'une société maintenant sur son déclin, dont ils sont les derniers défenseurs.

Dans les deux cas, il s'agit de réduire le roman à une signification qui lui est extérieure, il s'agit d'en faire un moyen pour atteindre quelque valeur qui le dépasse, quelque au-delà, spirituel ou terrestre, le Bonheur futur ou l'éternelle Vérité. Alors que, si l'art est quelque chose, il est *tout*, qu'il se suffit par conséquent à soi-même, et qu'il n'y a rien au-delà.

On connaît le dessin satirique russe où un hippopotame, dans la brousse, montre un zèbre à un autre hippopotame : « Tu vois, dit-il, ça, c'est du formalisme. » L'existence d'une œuvre d'art, son poids, ne sont pas à la merci de grilles d'interprétation qui coïncideraient, ou non, avec ses contours. L'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante : elle *est*, elle n'a pas besoin de justification. Le zèbre est réel, le nier ne serait pas raisonnable, bien que ses rayures soient sans doute dépourvues de sens. Il en va de même pour une symphonie, une peinture, un roman : c'est dans leur forme que réside leur réalité.

Mais – et cela nos réalistes socialistes devraient y prendre garde – c'est aussi dans leur forme que réside leur sens, leur « signification profonde », c'est-à-dire leur contenu. Il n'y a pas, pour un écrivain, deux manières possibles d'écrire un même livre. Quand il pense à un roman futur, c'est toujours une écriture qui d'abord lui occupe l'esprit, et réclame sa main. Il a en tête des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tête des lignes et des couleurs. Ce qui se passera dans le livre vient après, comme sécrété par l'écriture elle-même. Et, une fois l'œuvre terminée, ce qui frappera le lecteur, c'est encore cette forme qu'on affecte de mépriser, forme dont il ne pourra souvent pas dire le sens de façon précise, mais qui constituera pour lui le monde particulier de l'écrivain.

Que l'on fasse l'expérience avec n'importe quel ouvrage important de notre littérature. Prenons *l'Étranger*, par exemple. Il suffit d'en changer de peu le temps des verbes, de remplacer cette première personne du passé composé (dont l'emploi très inhabituel s'étend sur l'ensemble du récit) par l'ordinaire troisième personne du passé simple pour que l'univers de Camus disparaisse aussitôt, et tout l'intérêt de son livre ; comme il suffit de changer l'ordonnance des mots, dans *Madame Bovary*, pour qu'il ne reste plus rien de Flaubert

D'où la gêne que nous éprouvons devant les romans « engagés » qui se prétendent révolutionnaires parce qu'ils mettent en scène la condition ouvrière et les problèmes du socialisme. Leur forme littéraire, qui date le plus souvent d'avant 1848, en fait les plus attardés des romans bourgeois : leur signification réelle, parfaitement sensible à la lecture, les valeurs qui s'en dégagent, sont exactement identiques à

celles de notre XIXe siècle capitaliste, avec ses idéaux humanitaires, sa morale, son mélange de rationalisme et de spiritualité.

C'est donc bien l'écriture, et elle seule, qui est « responsable », pour reprendre ce mot qu'emploient volontiers, à tort et à travers, ceux qui nous accusent de mal nous acquitter de notre mission d'écrivains. Parler du contenu d'un roman comme d'une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art. Car l'œuvre d'art ne contient rien, au sens strict du terme (c'est-à-dire comme une boîte peut renfermer, ou non, à l'intérieur, quelque objet de nature étrangère). L'art n'est pas une enveloppe aux couleurs plus ou moins brillantes chargée d'ornementer le « message » de l'auteur, un papier doré autour d'un paquet de biscuits, un enduit sur un mur, une sauce qui fait passer le poisson. L'art n'obéit à aucune servitude de ce genre, ni d'ailleurs à aucune autre fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui ; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens. Il tient debout tout seul, comme le zèbre ; ou bien il tombe.

On voit ainsi l'absurdité de cette expression favorite de notre critique traditionnelle : « Untel a quelque chose à dire et il le dit bien. » Ne pourrait-on avancer au contraire que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire. Il doit créer un monde, mais c'est à partir de rien, de la poussière...

C'est alors le reproche de « gratuité » que l'on nous oppose, sous prétexte que nous affirmons notre non-dépendance. L'art pour l'art n'a pas bonne presse : cela fait penser au jeu, aux jongleries, au dilettantisme. Mais la *nécessité*, à quoi l'œuvre d'art se reconnaît, n'a rien à voir avec l'utilité. C'est une nécessité tout intérieure, qui apparaît évidemment comme gratuite lorsque le système de référence est fixé du dehors : vis-à-vis de la révolution, par exemple, nous l'avons dit, l'art le plus haut peut sembler une entreprise secondaire, dérisoire même.

C'est là que réside la difficulté – on serait tenté d'écrire l'impossibilité – de la création : l'œuvre doit s'imposer comme nécessaire, mais nécessaire *pour rien* ; son architecture est sans emploi ; sa force est une force inutile. Si ces évidences passent aujourd'hui pour des paradoxes, lorsqu'il s'agit du roman, alors que chacun les admet sans peine pour la musique, c'est seulement à cause de ce qu'il faut bien appeler l'*aliénation* de la littérature dans le monde moderne. Cette aliénation, que les écrivains eux-mêmes subissent la plupart du temps sans même s'en rendre compte, est entretenue par la quasi-totalité de la critique, à commencer par celle d'une extrême-gauche qui prétend, dans tous les autres domaines, lutter contre la condition aliénée de l'homme. Et nous voyons que la situation est encore pire dans les pays socialistes, où la libération des travailleurs est, dit-on, chose accomplie.

Comme toute aliénation, celle-ci opère bien entendu une inversion générale des valeurs comme du vocabulaire, si bien qu'il devient fort difficile de réagir et que l'on hésite à employer les mots dans leur acception normale. Ainsi eu va-t-il pour ce terme de « formalisme ». Pris dans son sens péjoratif, il ne devrait en effet s'appliquer – comme l'a fait remarquer Nathalie Sarraute – qu'aux romanciers trop soucieux de leur « contenu », qui, pour mieux le faire entendre, s'éloignent volontairement de toute recherche d'écriture risquant de déplaire ou de surprendre : ceux qui, précisément, adoptent une forme – un moule – qui a fait ses preuves, mais qui a perdu toute force, toute vie. Ils sont formalistes parce qu'ils ont accepté une forme toute faite, sclérosée, qui n'est plus qu'une formule, et parce qu'ils s'accrochent à cette carcasse sans chair.

Le public à son tour associe volontiers le souci de la forme à la froideur. Mais cela n'est plus vrai du moment que la forme est invention, et non recette. Et la froideur, comme le formalisme, se trouve bel et bien du côté du respect des règles mortes. Quant à tous les grands romanciers depuis plus de cent ans, nous savons par leurs journaux et leurs correspondances que le soin constant de leur travail, ce qui a été leur passion, leur exigence la plus spontanée, leur vie, ce fut justement cette forme, par quoi leur œuvre a survécu.

Alain Robbe-Grillet
« Sur quelques notions périmées »,
Article de 1957, publié dans *Pour un nouveau roman*,
recueil d'articles parus entre 1953 et 1963
éditions de Minuit, 1963, p. 25-44