

Bernard Pingaud

Aristote et Roquentin

On nous dit, un peu partout, que le roman doit être « vrai ». Nombre d'auteurs, parmi les plus respectables, se détournent de la fiction et lui opposent le récit d'événements réels. Non pas parce que la réalité, à proprement parler, « dépasse » la fiction, mais parce qu'elle nous toucherait davantage, qu'elle serait plus intéressante à raconter.

Le débat n'est pas nouveau, il dure depuis des siècles. Avant même que le roman fût inventé, Aristote distinguait déjà, au début de sa *Poétique*, le poète (*poiétés*), qui représente des actions possibles, du chroniqueur (*historikos*) qui s'attache à ce qui a vraiment eu lieu. A priori, on pourrait penser que le romancier, qui invente des histoires, doit se ranger du côté des poètes. Mais la situation n'est pas si simple. Aristote observe d'abord que, pour être cru, ce qui peut avoir lieu doit apparaître comme « *vraisemblable et nécessaire* ». Or ce qui a eu lieu est par définition vraisemblable. Rien n'interdit donc au poète de se faire, par moments au moins, historien en incorporant à son récit des faits réels ou légendaires. De plus, « *il est vraisemblable que beaucoup de choses se produisent aussi contre le vraisemblable* ». Dès lors, la distinction première s'efface au profit d'une autre, plus délicate. Le vrai problème n'est plus de savoir si les événements rapportés ont eu lieu ou non, mais si la représentation qu'en donne le poète est acceptable par son public. « *Il faut, conclut Aristote, préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif (pithanon)¹* ».

Ce qui était vrai pour Sophocle ou pour Hérodote vaut aussi pour l'auteur de roman. Il va de soi que sa parole doit être « *persuasive* » ; mais a-t-il plus de chance d'y parvenir s'il décide de dire la vérité ? Les auteurs dont je parle ici considèrent cela comme évident. Mais leur vision des rapports entre la réalité et la fiction est simpliste. Je m'en suis déjà expliqué ailleurs. C'est sur ce point essentiel que je voudrais revenir plus longuement.

Je rappellerai d'abord – mais est-ce bien nécessaire ? – que le roman, comme genre littéraire digne de ce nom, est né d'une réflexion sur la vraisemblance. Les grands romans précieux, très appréciés dans les salons, n'avaient aucun scrupule à mettre en scène, au service d'amours contrariées, des aventures extraordinaires telles que naufrages, enlèvements, prodiges de toutes sortes, auxquelles nulle personne sensée ne pouvait accorder foi. Ils étaient faits pour « divertir », pas pour convaincre. À partir du milieu du XVII^e siècle environ, un tournant se produit ; le roman veut être cru, ce qui suppose qu'il soit crédible, ou que, pour reprendre la formule d'Aristote, il représente des actions qui « *pourraient avoir lieu* ». Ce qu'on va appeler désormais le « romanesque » n'en est pas banni, mais il trouve ses limites dans le rapport plus ou moins étroit que le récit entretient avec la réalité vécue. Ce rapport devient le critère sur lequel il sera jugé. Le « *nouveau roman* », tel que le conçoit par exemple M^{me} de La Fayette dans *La princesse de Clèves*, est bâti contre le merveilleux des anciens livres, et le plaisir qu'on y prend vient très largement de cette lutte, de la façon dont elle est gérée par le romancier et de la tension qu'elle impose au lecteur.

Cette conversion capitale ne s'est pas faite en un jour, sans soubresauts ni repentirs. Mais elle est apparemment définitive, à en juger par l'analyse des principales « théories » qui jalonnent l'histoire du roman français depuis plus de trois siècles². Comme le respect du vraisemblable est une notion à la fois très ancrée dans l'esprit du public, mais difficile à définir et sujette à des interprétations diverses selon les goûts ou les moments, un discours type se met en place qui consiste, pour chaque génération, à accuser la génération précédente de s'être trop éloignée du « vraisemblable » (ou, chez les modernes, du « vrai ») et à proposer une autre recette pour y revenir. Mais, derrière critiques et propositions on sent toujours comme un relent de mauvaise conscience, un besoin de justification, et rares sont les thuriféraires du genre qui, comme Balzac ou Proust, vantent bravement ses vertus. Rousseau s'excusant pour avoir écrit *La Nouvelle Héloïse*, Diderot condamnant catégoriquement le roman avant d'y céder à son tour, plus près de nous Flaubert déplorant de ne pouvoir écrire « un livre sur rien », Maupassant qualifiant les « réalistes » d'« illusionnistes », plus près encore Robbe-Grillet substituant la description à la narration, Sollers récusant l'idée même de représentation, aujourd'hui, enfin, Emmanuel Carrère soutenant que l'histoire qu'il raconte « est d'autant plus romanesque qu'elle est vraie », ne font pas autre chose, chacun à sa manière, que de reprendre la même antienne obstinée : le roman se présente comme une fiction et, en même temps, il n'est crédible que s'il tient cette fiction à distance, voire la rejette. « Ceci n'est pas un roman », disent-ils en chœur, en sachant très bien que le lecteur ne les croira pas.

Que se passe-t-il donc quand on raconte ? Et pourquoi raconte-t-on ? La réponse d'Aristote est sans ambiguïté. Il pense que les êtres humains ont toujours pris un grand plaisir aux imitations, quelles qu'elles soient, et en particulier à celles qui leur donnent une image d'eux mêmes. Ce plaisir tient essentiellement dans la « reconnaissance » du modèle. C'est la fonction des arts de nous le procurer, par les moyens dont ils disposent. Tous sont fondés sur l'imitation (*mimesis*). L'objet n'est pas de proposer au public une simple réplique ou un décalque de la réalité. S'agissant du poète, qui raconte des « actions », l'imitation est en fait une re-présentation. L'objet produit, même s'il rappelle l'objet imité, ne saurait se confondre avec lui. Il est d'un autre ordre. Représenter des « actions », comme le font le poète ou le dramaturge, suppose un décalage initial par rapport au modèle qui permette sa mise en ordre, un « agencement des faits » comme dit Aristote. L'« histoire » (*muthos*) ainsi composée doit, pour produire les effets que l'on attend, obéir à certaines règles formelles que la *Poétique* examine avec soin et qui visent toutes à rendre l'histoire « vraisemblable et nécessaire ». Elle doit pour cela être « une » (c'est-à-dire unifiée), « avoir un commencement, un milieu et une fin », former un « tout », autant de conditions que ne saurait remplir le seul étalage des faits³.

Ce que signifie une narration « vraisemblable » se conçoit aisément, sous les réserves exprimées plus haut. Il ne s'agit pas d'une certitude comme celle qui guide l'historien dans son compte rendu de « ce qui a eu lieu ». La vraisemblance n'est pas la vérité. Ou plutôt, elle est une vérité apparente et variable selon les circonstances. A priori, tout est possible dans une fiction. Le poète n'est jamais sûr de ses choix. Au surplus, ce n'est pas lui seul qui décide s'ils sont acceptables ou non, c'est aussi, et même principalement, le public auquel il s'adresse. M^{me} de La Fayette trouve dans la *Princesse de Clèves* « une parfaite imitation de la Cour et de la façon dont on y vit ». Mais aussitôt le roman publié, la scène capitale de l'aveu, qui nous paraît aujourd'hui la plus émouvante et en même temps la plus vraie, déclenche une vive querelle parmi les premiers lecteurs : il n'est pas convenable, donc pas vraisemblable, qu'une femme de qualité déclare à son

mari qu'elle en aime un autre. Les amateurs de fiction sont en effet très sensibles à « ce qui se fait » ou non. Cela dit, si le romancier veille aux convenances et aux habitudes, il est « vraisemblable » que le public puisse s'accorder sur la vraisemblance des actions représentées (c'est-à-dire les tiennes provisoirement pour vraies), et qu'il rejette celles qui ne lui paraissent pas « *persuasives* ».

Il en va autrement avec le « *nécessaire* ». Pour justifier sa deuxième condition, Aristote n'invoque plus des règles formelles. Selon lui, un bon « *agencement des faits* » suppose simplement que ceux-ci soient présentés comme dépendant les uns des autres et se succèdent dans un ordre qui ne soit pas seulement chronologique, mais logique. C'est précisément ce qui distingue ce que nous appelons une « histoire » et l'oppose au désordre, à l'irrationalité de la vie vécue, toujours marquée par une contingente fondamentale, même quand les décisions semblent s'enchaîner. Pour le poète, consécution vaut causalité et causalité vaut nécessité. Barthes reprendra cette observation dans son analyse « structurale » des récits, mais pour dénoncer la confusion sur laquelle elle repose⁴. Rien n'oblige, en effet, le romancier, ce metteur en scène du possible, à suivre ici les préceptes d'Aristote. Rien ne l'oblige à motiver son récit et à expliquer pourquoi il fait sortir la marquise à cinq heures plutôt qu'à six. Et pourtant l'intrigue qu'il déroule sous nos yeux a toutes les apparences de la nécessité. Les actions plus ou moins imaginaires s'imposent de droit sous la réserve, bien sûr, de la vraisemblance. Pourquoi ? On reconnaît aujourd'hui (mais les romanciers les plus lucides l'avaient déjà admis bien auparavant) qu'il y a un « *arbitraire du récit* », qui peut, à volonté, bouleverser la chronologie, multiplier les écarts et les fausses pistes. Est-ce simplement la succession temporelle dont il reste, malgré tout, tributaire, qui fait son unité ?

Je dois faire appel ici à un autre témoin qui, sans être du sérail, a fait, sur ce point, une découverte à mes yeux essentielle. C'est Roquentin, le narrateur et le porte-parole de Sartre dans *La Nausée*. Curieux personnage que ce Roquentin. Il a voyagé dans le monde entier, il a assisté à une foule d'événements, connu toutes sortes d'« histoires », c'est un « aventurier ». Mais au moment où il commence à écrire son journal, il mène depuis trois ans, à Bouville, une existence solitaire consacrée à réunir les matériaux d'un livre sur un certain marquis de Rollebon, lui-même aventurier du XIX^e siècle. Ce journal nous est présenté par les « éditeurs » comme « *trouvé parmi ses papiers* ». Le lecteur reconnaît là le subterfuge souvent utilisé par les narrateurs d'autrefois pour authentifier leurs récits. C'est donc un roman « vrai ». Dès le début, d'ailleurs, Roquentin note la difficulté qu'il y a à raconter les faits les plus simples : « *on est aux aguets, on force continuellement la vérité* ». Et plus loin, à propos de ses découvertes sur Rollebon : « *Lents, paresseux, maussades, les faits s'accommodent à la rigueur de l'ordre que je veux leur donner mais il leur reste extérieur. J'ai l'impression de faire un travail de pure imagination* ». Nous voici tout près de la *Poétique* : raconter suppose un « *arrangement des faits* », mais cet arrangement est artificiel et ne rend pas compte exactement de ce qui a eu lieu ou a pu avoir lieu. Roquentin ne se contente pas de cette observation, assez banale finalement. Invité de façon insistante par son voisin de la salle de lecture, l'Autodidacte, à raconter quelques épisodes originaux de son passé, il se rend compte que, malgré ses tribulations diverses, il n'a jamais eu vraiment d'« aventure » au sens où on entend généralement ce mot. L'aventure n'existe pas. Ou plutôt, elle n'existe que dans le récit qu'on en fait : « *Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à la raconter.* »

Malgré les commentaires judicieux dont Roquentin accompagne cet axiome, il ne semble pas qu'il en ait vraiment perçu les conséquences. Pour une raison simple ; l'ordre, l'« *agencement des faits* » dans un récit est envisagé par Aristote, comme par la plupart des narratologues, amateurs ou professionnels, du point de vue de leur notification dans l'histoire. Sa découverte nous ouvre une autre voie beaucoup plus intéressante. Elle signifie que la nécessité du récit ne dépend pas principalement de ce qu'il raconte, ni même de la manière de raconter. Elle dépend de la narration elle-même, du seul fait de raconter. Partout où l'on raconte et quoi qu'on raconte, le même écart, la même rupture se produit : d'un côté les faits, la vie réelle où rien n'« arrive » vraiment, de l'autre, la représentation des faits, la vie possible. « Il n'y a pas d'histoire vraie », les deux termes sont inconciliables.

Supposons maintenant que Roquentin, accédant aux demandes répétées de l'Autodidacte, accepte de lui raconter tel ou tel épisode de son passé, par exemple sa liaison avec Erna. Il en a fait l'expérience un soir à Hambourg, dans un café où elle l'avait laissé seul un moment. Le bonheur qu'il a éprouvé à évoquer leur relation a disparu quand Erna est revenue : « *C'est qu'il fallait recommencer de vivre et que l'impression d'aventure venait de s'évanouir* ». « *Il faut choisir : vivre ou raconter.* » Prétendra-t-on, alors, qu'il n'y a aucune différence entre s'attarder sur des faits réels et raconter des faits imaginaires ? La réponse est un oui sans équivoque : « *Les histoires n'existent que dans les livres* ». Et, pourrait ajouter Roquentin : tous les livres font des histoires. Telle est la conclusion abrupte de notre pseudo historien. Cela veut dire que la question de savoir si « c'est arrivé », si tel personnage de l'histoire est inspiré par un personnage réel, si telle description se rapporte à un paysage connu est vaine. Non seulement vaine, mais sans rapport avec le sujet. Comme disait Robbe-Grillet : « *Tout personnage d'un livre devient un personnage de roman* ». Le roman « fictionnalise » indifféremment tout ce qu'il touche. Et le linguiste Oswald Ducrot : « *L'île au trésor est un objet de référence possible aussi bien que la gare de Lyon* ». À l'inverse, la gare de Lyon, citée dans un roman, devient un objet ni plus ni moins romanesque que l'île au trésor. Elle est « altérée », au sens le plus fort de ce mot, par la narration qui s'en empare.

Roquentin ne va pourtant pas jusque là. Il se met d'ailleurs en contradiction avec lui-même lorsqu'à la fin du livre, au moment de quitter Bouville, il décide d'écrire le récit de sa vie. Ce travail, « *ennuyeux et fatigant* », ne l'empêcherait pas, dit-il, d'« *exister* » ni de sentir qu'il existe. Mais il pense que, grâce à lui, « *un peu de clarté* » tomberait sur son passé. Un autre narrateur, célèbre, était arrivé, avant lui, à la même conclusion, dans son *Temps retrouvé* : « *la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature* ». Si le récit peut « éclairer » une existence, la séparation entre « raconter » et « vivre » ne doit pas être aussi radicale que le prétend l'axiome. Que signifie, alors, ce « *peu de clarté* » qui vient, in extremis, justifier l'entreprise du romancier ?

Nous voici ramenés à notre point de départ : le roman, comme certains le prétendent aujourd'hui, gagne-t-il sérieusement à être vrai ? Roquentin nous laisse entendre que, vrais ou faux, tous les faits, convenablement agencés, deviennent *autres* quand on les rapporte et que le narrateur doit s'accommoder de cette métamorphose, qu'il entraîne en quelque sorte mécaniquement. Mais s'il veut « *persuader* », s'il souhaite que son lecteur le suive dans l'univers fictionnel où il prétend l'entraîner, il n'a évidemment pas intérêt à révéler la supercherie. Son intérêt est que les actions représentées passent aux yeux du

lecteur pour *mêmes*. À savoir qu'elles ressemblent, peu ou prou, au simple ordinaire. Les faits qui ont été enregistrés par l'histoire et qu'on peut au besoin vérifier répondent mieux à cette exigence que les faits inventés, même si le narrateur en garantit l'authenticité. Mais – et c'est là l'essentiel – ce « mieux » ainsi obtenu ne rend pas pour autant caduque l'affirmation initiale de Roquentin et l'*autre* réapparaît dans le même, sous le même, parce que le vraisemblable, si bien documenté soit-il, est toujours fragile et plus ou moins sujet à caution, comme le montre l'exemple de la *Princesse de Clèves* cité plus haut. C'est pourquoi Blanchot, dans un article ancien, soulignait la vanité de la lutte du roman pour retrouver « *le sérieux du monde* » et dénonçait la « *mauvaise foi* » inévitable des faiseurs de romans⁵.

Je parlerais plutôt d'un double jeu, qui consiste à nous proposer, sous l'étiquette de « roman », des textes clairement romanesques mais qui ne doivent pas être lus comme tels. En tant qu'écrit, le roman est soumis à la loi impérieuse de la « littérature ». Quelles que soient ses péripéties, il se déploie dans le cadre strict imposé par sa forme, qui veut, comme l'avait bien vu Aristote, que l'« histoire » soit une, qu'elle ait un commencement et une fin, qu'elle forme une totalité interchangeable et, j'ajouterai, qu'elle rejette l'alternative simpliste du vrai et du faux. L'écriture entraîne de soi une fictionnalisation généralisée des références. Mais le roman, comme tout discours, dit aussi quelque chose. Le cadre a besoin d'être rempli pour devenir « romanesque ». Le peintre américain Rauschenberg disait : « *Je pense qu'un tableau ressemble plus au monde réel s'il est fait du monde réel* ». Le romancier, prisonnier du langage, n'a pas cette ressource. Il en a une autre, précieuse, qui tient au fait que le récit de fiction, s'il n'est pas du réel, en est l'exacte imitation⁶. Revêtant, au niveau de son contenu, toutes les apparences d'une histoire « vraie », le roman, abrité par l'invisible coup de force initial, faisant comme s'il ne feignait pas, déroule une série de significations plus ou moins vraisemblables mais nécessaires, qui sont autant de correctifs auxquels nous devons accorder foi. Ou, pour parler comme Barthes, autant de « *détails* » susceptibles de provoquer un « effet de réel »⁷. Tel est le privilège du récit écrit, publié, et aussi son paradoxe : il se situe au carrefour de deux mouvements qui s'opposent et s'unissent à la fois. Il ressemble à ces tableaux de carton pliés qu'on peut lire de deux façons différentes selon qu'on considère l'un ou l'autre côté du pli. Sauf que dans le cas du roman, c'est le même tableau. Il faut croire que, malgré leurs dénégations répétées, les romanciers réussissent assez bien dans cette manœuvre puisque le genre, à la longue, est devenu synonyme de la littérature même.

Je me limiterai, pour finir, à un exemple récent. Celui de Laurent Binet, qui a connu, il y a peu, quelque célébrité avec un ouvrage mystérieusement intitulé *HHhH*. Son livre raconte le parcours de deux parachutistes tchèques qui, sous l'occupation allemande, décident d'assassiner Heydrich, le « *bourreau de Prague* ». Il s'agit donc bien d'un roman « vrai ». Le narrateur n'est pas sans rappeler Roquentin, sauf que cette fois, c'est l'écrivain qui parle en son nom propre et qu'il a réuni sur place, pendant plusieurs années, une documentation indiscutable. Il n'adopte pas, pour autant, la posture de l'historien. Dès les premières lignes il s'avoue romancier, c'est-à-dire quelqu'un qui prend le risque de « faire comme si » il avait été témoin des faits. Position difficile à tenir, car il doit en même temps reconnaître que certaines scènes sont inventées. C'est là le double jeu classique du roman vrai. L'éditeur, pour éviter tout malentendu, le confirme, d'ailleurs, par un avertissement au dos de la couverture de *HHhH*. « *Dans ce livre, les faits relatés comme les personnages sont authentiques* ». « *Pourtant, ajoute-t-il, une autre guerre se fait jour, celle que livre la fiction romanesque à la vérité* ».

historique. L'auteur doit résister à la tentation de romancer. Il faut bien, cependant, mener l'histoire à son terme ». L'originalité de l'entreprise de Binet est que le romancier, parfaitement conscient des libertés qu'il prend avec la vérité (« *Je suis en train d'écrire un infra roman* », dit-il) n'hésite pas à retourner la situation en sa faveur en proposant des commentaires personnels parfois très éloignés de son sujet et en soulignant lui-même ses propres doutes. Par exemple, sur la couleur exacte de la voiture de Heydrich. Était-elle noire ou verte ? Ce détail, pris parmi d'autres, n'a, bien sûr, qu'un intérêt mineur pour le lecteur. Mais interrompre son récit, comme le romancier le fait avec une feinte inquiétude, est une façon de garantir la véracité de l'ensemble. Ainsi, non content de pratiquer le double jeu habituel, il en imagine un deuxième pour faire croire qu'il échappe au premier. Le résultat est une œuvre hybride et désinvolte où l'on revendique, contre un « *réalisme abject* », l'exactitude scrupuleuse de l'historien, tout en vantant, au passage, la « *liberté illimitée du romancier* ». HHhH a pu plaire à de nombreux lecteurs par une apparente modernité ; mais ce n'est, finalement, qu'une énième version du « *ceci n'est pas un roman* ».

La justification ultérieure qu'a voulu en donner Laurent Binet dans un article sur le *merveilleux réel*⁸ ne résiste pas à la critique. Libre à lui de trouver « *plus passionnant que tous les romans* » un ouvrage historique comme *Le troisième Reich* de Shiver. Cela signifie simplement qu'il préfère en général le réel à la fiction, comme beaucoup de gens, et comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même. Mais, de là à soutenir que « *le réel possède un noyau dur qui le distingue radicalement du monde des rêves et des fantasmes et que ce noyau dur est accessible* », il y a un pas que ni Aristote ni Roquentin, s'ils étaient encore en activité, ne le laisseraient franchir. Laurent Binet trouve dans l'histoire de la seconde guerre mondiale une « *plus value de réel* » pour son roman. Au début de son séjour à Prague, il a été saisi d'une émotion compréhensible en découvrant, sur les murs d'une église où ses deux héros s'étaient réfugiés après l'attentat, la trace de leur dernier combat. Mais que ce détail tragique reste visible 70 ans après, il n'est ni plus ni moins « *accessible* » (autrement dit persuasif) aux yeux du lecteur que, par exemple, le Paris décrit par Balzac au début de *La fille aux yeux d'or*. Pour le rendre tel, il faut et il suffit, bien sûr, « *qu'on se mette à le raconter* ».

¹ Je me réfère à la savante édition de *La Poétique*, traduction et commentaires de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Le Seuil, 1980)

² Cf. dans *La bonne aventure* (Le Seuil, 2007), le chapitre III, « *Ceci n'est pas un roman* ».

³ Ce rappel est très sommaire. Pour le compléter, voir les commentaires de l'édition Dupont-Roc (notamment p. 219) et l'analyse minutieuse que Paul Ricœur donne de cette opération sous le nom de « *mise en intrigue* » (*Temps et récit*, t. 1, Le Seuil Points, p. 66 – 105)

⁴ Cf. *Poétique du récit*, Le Seuil Points, p. 12.

⁵ *Les Temps modernes*, avril 1947.

⁶ Le récit de fiction, selon le linguiste John Saerle, n'est jamais que la « *simulation d'un récit factuel* » (*Le statut logique du discours de fiction, Sens et expression*, Minuit, 1982).

⁷ *L'effet de réel*, article célèbre repris dans le volume collectif *Littérature et réalité*, Le Seuil, Points, 1982.

⁸ *Le Débat*, n° 165, consacré aux rapports de l'histoire et de la fiction (mai 2011).

Bernard Pingaud est né en 1923. Fonctionnaire retraité de l'Assemblée nationale, vit à Collias (Gard). Auteur d'une dizaine de romans, dont récemment *Vous* (Le Seuil, 2015), et de nombreux essais sur la littérature : *Les anneaux du manège* (Gallimard, 1992), *La bonne aventure* (Le Seuil, 2007), *L'occupation des oisifs* (Classiques Garnier, 2013). Il a présidé la commission de réflexion sur la politique du livre (1981-82), le *Conseil permanent des écrivains* (1983) et la *Maison des Écrivains* (1990-1993).