

Deuxième Partie

Ruptures

I — LE LIVRE DES PIRATES

Dans un article repris dans Figures I¹ Gérard Genette remarquait que les « nouveaux romanciers » semblaient avoir tenu compte de la position d'un Valéry s'étonnant de l'arbitraire romanesque menant à écrire : « La marquise sortit à cinq heures » de préférence à d'autres phrases éliminées arbitrairement par le romancier au profit d'une phrase donnée comme seule possible ; et que les « nouveaux romanciers » en multipliant les points de vue, les versions d'une histoire, s'attaquaient à une convention littéraire déplorée par Paul Valéry.

45

Envisagé de la sorte, le « nouveau roman » est une façon de brouiller les cartes qui met à mal l'univocité du texte romanesque, en l'émiettant. Le trait d'écriture souligne le caractère apprêté du vraisemblable. Écoutons Nathalie Sarraute énonçant « J'ai essayé, dans Martereau, publié en 1953, de construire quatre actions dramatiques différentes, choisies dans la masse infinie des virtualités que l'imagination fait surgir, dont aucune n'a sur l'autre l'avantage d'une réalité ou d'une vérité plus grande². » On dit : cette histoire vaut pour une autre, la relation d'un fait est chose subjective, on vous donne des exemples, des échantillons possibles d'un même fait. Cette théorie, car c'en est une, s'appuie sur l'expérience quotidienne du lecteur qui sait, pour l'avoir éprouvé, qu'une même histoire racontée par différents « témoins » se modifie, varie, voire change de sens. Il s'agit de faire subir au roman le choc de la réalité : c'est d'un point de vue extérieur au roman, point de vue sur la réalité quotidienne, que la construction

romanesque se voit accusée d'in vraisemblance et d'irréalisme. Alain Robbe-Grillet² avait raison de parler de «nouveau réalisme» au sens où l'entreprise nouvelle romancière en soumettant le roman dit classique à la question du réalisme en venait à une volonté d'un peu plus de réalisme accréditant ainsi ce qu'elle pensait dénoncer: On pourrait produire un paradoxe (provisoire) et énoncer que mesuré à l'aune du réalisme le roman balzacien cède volontiers la place au «nouveau roman»! Nous avons dit paradoxe provisoire dans la mesure où ce que nous avons décrit est le point de vue théorique explicite et implicite du «nouveau roman», sans que pour autant toutes les œuvres écrites et rangées habituellement sous cette appellation en relèvent.

1. Un roman d'amour.

Tournons-nous maintenant vers un ouvrage édité en 1964: les *Livres des Pirates* de Michel Robic³, qui, depuis, a «mystérieusement» disparu, sans qu'on sache l'auteur mort ou vivant... Ce livre désormais introuvable, et qu'il nous plairait de voir rééditer, se présente, d'emblée, comme une *somme* romanesque. Par rapport à l'ambition théorique minimale du «nouveau roman» qui confine à l'épure, tant dans la forme que dans le fond, nous sommes face à un bilan qui réintroduit «classiquement» le livre dans l'univers romanesque de la bibliothèque — qui donc s'oppose *en bloc* à la tentation de la table rase. Les *Livres des Pirates* est roman d'aventures et roman d'amour. L'arrière-livre de ce texte pourrait être constitué par *les Romans de la Table Ronde*, *l'Astrée*, *le Livre des Mille et Une Nuits*, les romans de Jules Verne, etc.

Il y a amour, assassinat, fuite, rêve, complots, intrigues nombreuses, on envisage même la Révolution. C'est dire l'extrême complication qui s'empare du narratif au point que, parfois, il faudra surseoir à des épisodes, se contenter de les résumer d'un mot, tant l'enchevêtrement des histoires, des passions, des vocables *submerge* le narrateur. Nous retrouvons la position immergée dont nous avons parlé (il nous plaît d'ailleurs, pour le jeu de mots, que le livre s'ouvre sur :

«Il éprouve ; il observe un remous dans l'eau» qui désigne un conteur sans maîtrise d'un savoir, quand bien même serait-il fondé dans l'ordre du narré).

Celui qui dans le récit parle viendra après qu'ont été prononcé il et elle, et le je se donne comme effraction en se dédoublant d'une affirmation ; il se souligne dans l'ordre de l'imaginaire : «J'affirme qu'une barque se balance près du rivage.» La parole du je du récit s'offre pour oraculaire : «Je le crois, nos prophéties, l'appréhension et les empreintes sont identiques : nos doutes s'adressent aux mêmes objets.»

2. *Une volonté de régence.*

La parole se souligne dans sa volonté de régence, elle accuse les signes d'un redoublement. Par une énonciation de l'ordre non pas du biographique mais du discursif, du fragment philosophique («Je ferai comme je dis») une parole a lieu d'un récit qu'elle articule. Ce je qui souligne son «intégrité» (à la limite de l'égoïsme), son devoir (faire) se donne dans sa dimension fictive : comme le je d'une fiction, comme parlé par d'autres. Ce n'est plus le je d'un locuteur quelconque : un pour un autre ou à la place d'un autre. Mais le je à la fois poétisé et «fabulé» du roman moderne. Le lieu du genre, ou, si on préfère, le lieu des mélanges de genre : il n'assume pas une position centrale, en pivot, mais demeure dans *une figure du retrait*. Le texte de Michel Robic, d'ailleurs, en fait métaphore sous le mot de caverne qui renvoie à la fois à *l'Enéide* et à Ali-Baba.

Le je est rentré dans la caverne, où sont accumulés les trésors narratifs, les exploits. Mais il n'entre pas en leur possession, tout juste si faculté lui est laissée de les parcourir des yeux et de les effleurer des doigts.

3. *Organiser le monde.*

Celui qui dit je ne peut être identifié au narrateur. Il en est une des figures, un des actants comme dirait Greimas, une atrophie ou une hypertrophie, dirions-nous encore : un bouffon. Le je n'est pas dans

une position focale, il est toujours dans un effet de décalage, *il ne coïncide pas dans le temps avec le temps du récit*. «Le déroulement n'est pas près de s'achever, bien que les interruptions, les parasites, et le bruit de fond me troublent encore, faute de m'y être accoutumé très vite, et me fassent craindre que sa fidélité ne soit médiocre.»

Par les lacunes, dislocations, brisures et déchirements le je s'introduit à une dimension d'atemporalité. L'effet de poétisation que nous avons relevé lui permet d'atteindre cette dimension hors saison. Ce n'est pas lui qui plie sous les énoncés, mais bien lui qui leur imprime des torsades, voire des voussures. Car la voûte, métaphore privilégiée des *Livres des Pirates*, est à la fois lieu d'architecture et lieu de soutènement : ce que la voûte supporte c'est le ciel, ici le monde ; elle indique partage et frontière, elle place l'acte narratif non hors du monde mais dans un en-deçà ou un au-delà ; elle l'enclôt ; elle le borne. Et ce monde borné va être l'objet d'un ordonnancement, d'une violence : «Encore elle, ses ordres font pénétrer les branches épaisses des arbres verdoyant à l'intérieur de ces nombreuses pièces, et des fontaines ruissellent dans les murs, selon les indications d'une autre.»

On a retenu la leçon de Senancour dans *Oberman* : «En prenant une tasse de café j'organise le monde» ; «Chaque fois que mon regard atteint la terre, il ordonne, il compose, la partie aperçue.»

—
48

4. Comme à l'opéra.

Le récit pourrait être dit récit d'une fin qui serait l'épreuve de l'autre : l'altérité qui est, avant que ça commence, intégrée au propos, même par enchâssement. L'effet-poétisation du je ordonnant les objets ou plutôt les infléchissant, les vectorisant, manifeste que l'épreuve n'est plus dans une dimension d'extériorité mais bien d'intériorité : «Je suis là, au centre des scènes. Je sais construire, et casser pour refaire et je le veux en vérité.» Le je est dans une situation d'ajointement, de relais. Ce n'est plus tel héros tardivement ou nouvellement venu qui va prendre en charge l'acte narratif, qui va le pulser et nous conduire un peu plus loin, nous faire pénétrer plus avant dans la forêt de Brocéliande, nous conduire jusqu'à la scène, une scène : où habituellement on s'arrête, où le récit vous pose, vous met en situation de

mater le spectacle — ces pauses qui constituent proprement dits les rebondissements, les péripéties: ces actes de foi à quoi on nous demande de croire, où le récit s'immobilise grandioisement, se glace ou se vernisse et vous tenant dans la distance que requiert l'acte de voyeurisme, vous amène non à jouir mais à vous laisser jouir; à être joui dans une transparence, une finesse, une justesse, une adéquation de soi à soi de la langue qui vous enlève, comme à l'opéra, sujets de la beauté du chant qui vous entoure, vous contourne, vous désigne votre place et cependant vous captive dans le rapt de votre langue vous laissant coi ou à quia.

On vous épargne cet art du suspens: «Lecteurs, si j'ai pu vous retenir, ici je vous libère.» Cette phrase de Michel Robic constitue l'ironie de son livre qui justement ne saurait vous libérer pour la bonne raison qu'il ne dispense pas de ces moments euphoriques que nous venons d'évoquer et dont la fonction heuristique advient en vous privant de langue, sans que vous en souffriez: l'euphorie étant toujours ce résultat du *no comment*, pas de mots, l'indescriptible, l'endeçà ou l'au-delà de la langue. C'est-à-dire que la fonction narrative vous prend en charge, qu'elle semble vous isoler du monde et le reléguer comme décor, le *décorum* nécessaire à l'acte de parole. Dans ces moments, dans les romans, on tue, on subtilise un corps et une voix, on découvre l'identité réelle de celui qui se dissimulait sous d'autres traits, ou les véritables intentions ou significations d'Untel ou de tel propos: c'est la survenue fictive de la vérité, l'acte de dévoilement des corps et des discours, la mise à nu de l'imposture.

—
49

5. *Le lac où Lancelot grandit.*

Car le roman a commencé par nous raconter la substitution d'un corps à un autre corps, d'une identité à une autre identité, c'est le monde des travestis, des fards, des habits d'emprunt. On est passé d'un doute sur les corps, sur leur identité sexuelle (Diderot, Sade) à un doute sur l'identité (Balzac, Dumas) puis à un doute sur le nom même (le «nouveau roman») à un doute sur la possibilité de nomination, de la possibilité de supporter un nom. Le il, le je non définis demeurant dans une expectative, une *réserve*, moyen encore de tresser les fils

narratifs: *le Lac où Lancelot grandit avant de pouvoir entrer dans le récit est devenu la profération même*: ce n'est plus tant le doute, le soupçon, mais une impossibilité à nommer, à se laisser nommer, enfermer dans un nom. Vient le temps où on se tourne vers le nom de l'auteur, on va le raconter, le mettre en mots. Il devient proprement les *Livres des Pirates*. Livre de toutes sortes de recels, de contrebandes, de pillages littéraires. La piraterie consistant (encore) à arraisonner d'autres corps, d'autres voix, d'autres histoires, à se les approprier, à les captéliser, à les faire verser sur son compte. Qui dit je désormais? On vous convie à le découvrir. Autrement dit: on vous convie à vous découvrir.

On pourrait résumer cela par un emprunt à la rhétorique: l'hypallage: Vous vous enfoncez le chapeau dans la tête, vous comprenez bien sûr le contraire: c'est la tête que vous enfoncez dans le chapeau, le transfert de sens d'une phrase à l'autre vous mettant dans cette position incongrue d'être indifféremment le chapeau ou la tête.

«Ô, vois ces fragments d'univers prospectés qui se réunissent à nos yeux, comme ils l'avaient été par nos corps et notre amour, par les projections, imaginaires.» Je est en même temps principe de cohérence et d'incohérence, solution de continuité et de discontinuité, construction et destruction «j'ai tout prévu» et «je suppose que je domine la scène».

—
50

6. *Quel roman que sa vie!*

Ce dont on use ne sont plus objets ou décors mais les mots: «Après chaque scène d'amour ou de lutte, il faisait le décompte des mots qui ne serviraient plus.» Le livre est lieu où brûle la langue, lieu de sa consommation. S'y aventurer, lire c'est cela le roman, le roman d'aventures, où celui qui entre dans le livre risque de se perdre, d'errer; cherchant la sortie, il s'apercevra peut-être qu'on ne sort ni de la langue ni de la fiction, que vouloir s'y retrouver c'est risquer la défaite. Au fond, si on nous en croie, ces romans ou ce roman dispenseraient une philosophie des plus banales, des plus quotidiennes sur le non-partage entre littérature et vie, sur le passage d'un lieu à l'autre, sans qu'on sache qui a commencé. Est-ce donc cela? Vos vies sont des romans / Nos romans sont nos vies.

Quel roman que sa vie ! Il semblerait que la littérature donc serrerait au plus près ses propres lieux communs. C'est un roman ! Cette proposition sur le vrai et le faux serait mise en branle, on la mettrait à l'œuvre. C'est tout un roman !

«Une plaisante histoire d'aventures!» s'esclaffe-t-on dans les *Livres des Pirates*. C'est que le roman devient exploration du lieu commun, après avoir été production de noms communs tels que rocambolesque, bovarysme, sadisme, etc. Et c'est sur le lieu commun que désormais on débouche : *Imaginez la nuit* de Jean Thibaudeau se termine par : «L'histoire» et *Voilà les morts...* qui lui fait suite débute par «L'histoire commence». Le temps entre les deux a été annihilé, on le comble. Le livre débouche sur le livre. La rupture après l'histoire était provisoire, la phrase en suspens permettant d'imaginer la suite, on vous confiait au rêve, au langage, à vos fantasmes, à nos romans, à votre roman.

«C'est écrit, — lisible désormais.
Un drame est dénoué.
Mais la suite, l'imprévu ?
— Voici.»

7. *J'ai oublié de raconter.*

Parlant de la somme romanesque chez Michel Robic nous voulions prévenir que nous aurions du mal, beaucoup de mal, à nous introduire là-dedans et à en sortir. C'est pour nous excuser d'avoir, à notre tour, mélangé et confondu beaucoup de fils... Nous allons tenter petit à petit de les préciser. Pour le moment, revenant aux *Livres des Pirates*, nous reconnaitrons à ce livre une organisation en fonction d'une intimité et d'un plaisir de la langue. Dans le roman (d'amour) la langue (amoureuse) fait pénétrer dans le récit selon sa loi ce qui habituellement demeure comme description extérieure au geste ou aux mots prononcés, et qui est ici envahi par le récit et non l'inverse. S'il y a séduction des corps, il y a séduction des objets, enfermement des corps, enfermement des objets. Les murs, les plantes, les eaux, les mots, etc., ne constituent pas un décor mais le corps même du texte. On assiste à une aggravation logique de la fonction narrative qui

embrasse et broie tout ensemble au point que le roman est à l'intersection des sens, des fils, et ce sont l'intersection et le point de jointure et de défaite qui sont le roman — l'acte romanesque.

Mais on n'a presque rien dit du livre. J'ai oublié d'en raconter l'histoire. Qui consiste à mettre en son centre la fonction narrative. Des deux rivaux qui s'affrontent celui qui l'emporte est celui qui ayant parcouru le monde raconte des histoires et séduit ainsi l'héroïne. Celui qui est dédaigné l'assassinera et parcourra à son tour le monde pour revenir plein d'histoires et pouvoir séduire à son tour.

S'il y a des aventures c'est pour pouvoir parler, raconter, et séduire.

Un «change» a lieu entre amour et histoires. On nous susurre que les mots équivalent à un corps. Et en échange des mots s'offre un corps, corps narratif qu'il faut capter, rapter. C'est un renversement. Il faut baratiner, quoi! Et, déjà, j'écoute Maurice Roche...

NOTES

1. Éd. du Seuil, coll. «Points Essais», 1976.
2. «Ce que cherche à faire» in *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui: Pratiques*. Coll. 10/18, éd. U.G.E., 1972.
3. Éd. U.G.E., coll. l'Herne - 10/18, 1964.