

#### IV — LE RETRAIT DU NARRATEUR

«Tout se passe ici comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours. Peut-être le roman, après la poésie, va-t-il sortir définitivement de l'âge de la représentation. Peut-être le récit, dans la singularité négative que l'on vient de lui reconnaître, est-il déjà pour nous, comme l'art pour Hegel, une chose du passé, qu'il faut hâter de considérer dans son retrait, avant qu'elle n'ait complètement déserté notre horizon.»

Gérard GENETTE, *Figure II*.

«Était-ce l'heure du retrait?»

Roger LAPORTE, *Une voix de fin silence*.

##### 1. L'origine du roman.

67

*Désormais, dans une position de retrait ou de réserve est le narrateur. Et il n'est plus dans une posture classique ou baroque, dans une figure oblique, de biais; ni en marge ni dans les marges... Retiré dans le centre, il assume tous les niveaux de langue. Discours, récit, il ne démêle plus. Et nous pouvons lire un amoindrissement progressif du dialogue.*

*Ainsi, l'origine du roman, le dialogue tendrait à s'absenter devant la montée d'un genre de l'écriture qui intègre dans la fonction narrative le suspens et la division du dialogue. Le départ entre les voix devenant de plus en plus impraticable, l'acte narratif se fonderait sur un désir de parole qui prendrait effectivement en compte son terme désirant.*

*Davantage que des romans ce serait l'effet-roman. Le narrateur ne romanise pas; il est romancisé, une figure-romancière inhérente à l'acte narratif (d'où la possibilité de lui-même devenir sujet-de-division, de traversées des histoires).*

*Et le statut désirant du romancier l'amène, c'est tout naturel, à des difficultés d'élocution.*

## 2. La République des lettres.

*Nous sommes sortis brusquement et de la République des lettres et de la Démocratie romantique. Nous sommes passés du côté des femmes. De l'hystérie. De la mère.*

*L'écrivain est dans un manque, un défaut de langue qui active une position de désir se sublimant dans l'hystérie: refus du partage des sexes, des fils, des voix... C'est la survenue, selon l'étymologie, de la structure: lieu d'échange et de passage infini des mêmes termes, lieu autarcique où s'établit une économie du même: « effet d'un geste qui serait un langage ramené à désigner une structure, l'homme tient la carte » (Pierre Rottenberg<sup>1</sup>). Le lieu familial, le « divan romancier » pour reprendre un titre<sup>2</sup>, devient le lieu de la production et le lieu de l'histoire.*

*Comme dit à peu près Rottenberg, comme nous rendons aux mots leur charge et leur pouvoir de légendes, nous rentrons dans la langue et dans une histoire possible de celle-ci, une actualisation des mots et de leur charge signifiante. Le socius — lieu de l'habitation, de la profération et de la déambulation des pères — est alors perçu comme l'autre aliénant. On va tenter de l'investir en le fixant à sa langue.*

*Et à la violence du discours de l'autre (le socius) la littérature répond selon une autre violence: de ne lui reconnaître qu'un statut de discours: « où ce qui est dit compte moins que le déplacement sensible de cette parole aux approches de la civilisation » (Rottenberg). Et la tâche à quoi s'emploierait la littérature serait de découvrir la barbarie qui consiste à n'être que du discours et à en tirer un effet pacifiant.*

Nous verrons avec *le Livre partagé* que la littérature assigne encore une vérité: celle de la langue, manière de confiner chacun dans les limites du nom. La parole littéraire *ne délivre plus* ni ne lie; mais a-t-elle, encore, pouvoir d'enivrer et de causer des cascades de sens qui, affouillant votre langue, vous la fasse désirer?

\*\*\*\*

### 3. Creuser les histoires.

« Il est donc parlé avant la mise en jeu d'une parole organisatrice », telle nous paraît être la phrase principale du roman de Pierre Rottenberg. Car cette parole entend avoir lieu avant que n'intervienne l'organisation d'un pouvoir narratif. Le considérant, par conséquent, dans son apperture, à sa naissance, elle dénie, globalement, par exemple, la prise en charge de tout ou partie du sens par la figure d'un personnage.

« Énigme contenant une énigme », telle est la mise en miroir *dramatique* du livre qui creuse les histoires dans les histoires et puise dans son épuisement : « ce qui est arrivé est une phrase déposée dans l'espace de la mine ». Nous assistons au renversement de la fonction métaphorique du « personnage » qui consiste à unir et contenir *des* sens, *des* scènes qui, dans *le Livre partagé*, se dispersent tout en s'enchevêtrant : « chaque épisode inséré dans les deux autres bien entendu ».

Le « personnage » n'est donc pas ce qui autoriserait la relance de la fiction et qui assurerait une mainmise du narratif sur les sens (et non le contraire). Il ne représente plus un lieu d'adéquation pour le discursif et le descriptif, leur lieu de cohabitation. S'il demeure des traces de personnages dans *le Livre partagé*, ils seront dit : « personnages de la difficulté de trouver un sens à cela » (ce qui énonce clairement la fonction hypostatique du personnage). Ils n'organiseront pas des séquences narratives, mais, au contraire, ils seront les signes de leur désordre (apparent). Ce désordre (apparent) de la langue qui surgit à son écoute.

*Le Livre partagé* est un antécécit. Récit d'avant la lettre, la mise en forme. En livre.

\*\*\*\*

### 4. Un pacte a été conclu.

« Le livre est un espace décroché qui pend à l'intérieur de l'espace du monde », statut assigné au *Livre partagé* par Rottenberg dans l'incipit. Statut ambigu, « décroché » et pourtant *dans le monde*, « l'espace du monde ». D'emblée, l'aventure est dite sur son aire de

fracture, partage, possible ou impossible assomption entre les mots («structure la phrase») et le monde des images, des objets: «la fumée de cigarette le miroitement du verre la salle de café». Mais, lorsqu'elles s'inscrivent dans le livre les images sont régulées par «la structure de la phrase»; «le livre structure à tous les niveaux déplace l'image d'un matériau l'huile qu'il introduit dans une lisibilité générale celle d'une histoire».

Dès les premiers mots un pacte a été conclu et une règle (du jeu?) énoncée — c'est le propre du romanesque d'énoncer en son commencement le pacte qui liera la fonction narrative à l'organisation des images et des objets, définissant ainsi sa fonction poétique<sup>3</sup> —. «Les mots non pas comme des mots mais comme l'égal des éléments du monde.»

##### 5. *Ce dehors-au-dedans-du-livre.*

Si l'équivalence monde = livre permet cette violence inaugurale de l'acte narratif, également elle induit un *dehors* «sans cesse maintenu en tant qu'espace des apparitions» qui soit intégré ou intériorisé dans le livre.

Ce dehors-au-dedans-du-livre constitue *la ligne de rupture*, donnée centrale du livre — équivalence de l'autre mystère; l'énigme à résoudre de nos romans classiques. A cette différence, qu'en l'occurrence, l'énigme sera maintenue et même amplifiée.

Le procès qui détache des éléments du monde scindera également, dans la langue, des blocs de mots: «les mots agglomérés *détachés des ensembles qu'ils gouvernent* véritables ossifications du langage allant même jusqu'à donner l'image d'un langage qui fonctionnerait tout seul» (nous soulignons).

Ainsi le procès narratif met en équivalence non pas des globalités, des ensembles clos, mais des sous-ensembles. Sa fonction est d'émietter à la fois des images qu'enferme le monde et des mots que serre la langue. La fonction narrative a donc un effet d'extradition des mots, des images et des objets. Les enlevant à leur cohérence, aux discours qui les organisent (pour ce qui concerne les images et les objets) et aux discours qu'ils organisent (pour les mots), elle crée les conditions de son pouvoir et de sa toute-puissance.

## 6. *Celui qui parle ne possède que sa voix.*

Mais ce pouvoir — cette puissance est écornée: «si on pouvait raconter...». A rendre aux mots leur pouvoir de légendes, leurs histoires, à livrer des morceaux ou fragments de langue dans leur énigme (nécessaire à l'accomplissement du livre), on entre dans «tout ce qui n'arrive pas». Non dans le tressage des fils narratifs dans l'accomplissement de l'ouvrage, mais dans l'ouvrir.

A chaque instant le livre aggrave sa puissance fabulatoire, le *drame des mots*, et le «décrochage» du livre d'une langue hantée par les images mondaines, qui à mesure qu'elle se déploie dans un espace propre en vient à présenter une face d'opacité. «Le langage est toujours ce risque de ne plus comprendre.»

Si la possession de l'or (*cf. Monte-Cristo*) la possibilité d'excéder et les frontières et les États et les langues, la possibilité d'en changer, d'en échanger indéfiniment, de conjoindre, donc de s'identifier dans la mise à l'écart des identités régionales, la possession d'une langue c'est l'*en-deçà*. «Tout mystère est géographique chaque image déplace ce qui lui revient en propre à l'intérieur d'autres images», comment mieux raconter la désappropriation, mouvement où celui qui parle et qui se sait parler ne possède que sa voix: se place dans le lieu d'articulation et de désarticulation du dedans au dehors, ce lieu lyrique où prêtant attention aux mots il assiste à leur défaite, à leur consommation: «mots jusqu'à ce point où ils prennent feu».

L'incendie de la langue, après celui blanchotien de la bibliothèque, tels sont peut-être le scénario «dramatique», le «tragique<sup>4</sup>» de nos romans modernes. La langue elle-même est touchée. On «cherche à porter atteinte au langage». Le mot est lâché.

Ce qui est touché ne sont pas des intérêts parcellaires de tel ou tel groupe, mais le bien et le lien communs: le langage. Le livre même est menacé: «une agglomération définitive est toujours susceptible de se faire qui réduirait le livre à rien».

La littérature répéterait le pouvoir coercitif de la langue. Elle répéterait le pouvoir de coercition de la littérature sur la littérature!

\*\*\*\*

### 7. *Tout tient à un langage.*

Avec Pierre Rottenberg, nous nous apercevons que le roman a quitté une certaine familiarité avec le monde, dans le monde (qui induisait le discours du naturel propre à nos romans «classiques» qui passant contrat avec le monde de lui être consubstantiels, cosanguins dirions-nous encore, tiraient de cela privilège de soumettre les objets à dramatisation, à un phénomène mélodramatique, voir la note 3); le roman en vient non plus à un discours de la similitude, mais à un discours qui soumis à l'épreuve de son origine emprunte au domaine poétique le plus «clair» de son sens.

Ne délivrant plus de ces lieux provisoires de bonheur (l'assomption) ou de malheur (le suspens) de l'anecdote, soumise à une pression égale par le récit<sup>5</sup> la narrativité occupe un lieu neutre ou encore un lieu de l'entre (l'entre-monde, l'entre-langue, l'entre-récit) où elle va tenter de se maintenir. Ce qui a lieu n'est plus identique à ce que fut l'ordre du «nouveau roman» où «les objets investissent la fable, se confondent avec elle pour mieux la dévorer<sup>6</sup>». Les objets sont dits «paraître» dans des romans de ruptures de la langue : «tout tient à un langage dont les ralentissements les lenteurs ou d'autre part les allusions seraient de véritables déchirures à l'intérieur desquelles serait visible le bord de mer...». Ils sont cet extérieur-au-dedans-du-livre qui l'affouille et le soumet, provisoirement, à sa loi.

Mais la loi bientôt sera défaite par la survenue, après déplacement, de ces mêmes objets par le jeu de la langue. Comment cela se transmet-il, quelles sont les figures de passage, les lieux du mixte nécessaires au prolongement du narratif? Si nous n'avons plus affaire à une «biographie d'objets», à leurs liens, leurs nouements, leurs transformations, et leur symbolique — quels sont désormais pour ce type de roman les relais?

### 8. *L'immense ponctuation narrative.*

«Femme égale à la figure de son sang»; «quelques mots réduisent la scène à être le parcours des nervures du monde»; «pourtant ils étaient les phrases dans un dehors où l'herbe déjà froide...»; «effet de quelques mots s'inscrivant dans l'espace au-dessus des arbres»; «le

monde, son appel, ces rues qui se croisent, réeffectuent constamment le tracé du livre».

Il y a des «*écluses*» qui sont autant d'*enjambements*, qui à la fois révèlent et dissimulent les ruptures. Figure poétique de l'enjambement où la proposition grammaticale se trouve divisée à l'œil mais pouvant se réunifier par la voix.

Et la voix, en l'occurrence, est celle d'un je placé au centre d'une espèce de *dialogue des ruptures*. Lieu de partage et d'assemblage des voix narratives.

*Lieu battu* par les histoires, par des codes différents, il constitue une réserve du narratif, à la fois origine et achèvement. Son nom est dans l'éparpillement des scènes et son destin dans le morcellement et l'enchâssement des histoires.

Figure abyssale, ce qu'il laisse venir au jour, en surface, en lignes sur la page, est davantage l'immense ponctuation narrative de la langue à quoi s'emploie le roman moderne qu'un ordonnancement de récit, qu'une grammaire fictive.

Il est peut-être temps de lire, de se laisser aller dans le déport des phrases.

«Lande désolée, alors que le vent souffle et tient suspendus les fougères et les genêts, la roue de la diligence écrase le sable de la piste et le sabot du cheval luit; il manœuvre la culasse dans la demi-obscurité du sous-bois, autour de lui c'est le silence, il n'y a que le bruit du ruisseau; le goudron chaud, ce vide dans l'heure la plus intense de la course; région fertile et ombragée où la civilisation a trouvé à s'implanter, la lectrice tourne les pages, c'est l'été, dans la salle fraîche du café; visible dans la chambre, sur la périphérie du circuit; le poing tenant la torche dont les résidus fument, avec la vue de la redingote grise, luisante dans cette obscurité; lisant les noms, les marques sous lesquelles les coureurs sont placés; la femme est couchée dans une pièce pas très éloignée de l'emplacement de la course cycliste; le livre est visible, il vaut ce que valent les séquences, sa part intervient; il laisse bien supposer que tout ce qui est écrit l'est dans l'application à une mémoire dont on suit les couches, faisant de ce moment heureux un moment malheureux à partir des divers effets propres au livre; il n'a donc été parlé qu'avec la conscience maintenant vive des insuffisances, manière dont le livre a cédé à son organisation, manière ensuite dont l'exclusion s'est pratiquée sans

qu'on en soit conscient; tout reste problématique, le livre n'a pas fini de dire ce qu'il avait à dire et cependant il est trop tard, quelque chose de définitivement joué qui n'est rattrapable.»

\*\*\*\*

### 9. *Il eût fallu raconter...*

Mais nous n'avons rien livré de l'anecdote. Celle-ci est proprement éparpillée, mies dans le livre. Et le résumé aurait dû, en toute logique, faire place non à un collationnement des patronymes ou des faits et gestes, mais à une description du livre, de sa figure pour l'œil. Il eût fallu décrire les blocs compacts d'écriture, où on enchaîne, bout à bout des fragments de codes différents dont la confrontation, le heurt sont l'anecdote ou les anecdotes du livre — les pans de mots collés sur la page où l'on glisse d'un mot à l'autre — images mentales aboutées sans les liaisons habituelles de l'acte narratif, omises comme dans un rêve...

Il eût fallu raconter les grands blancs avec une inscription tantôt en pleine page tantôt en tête... puis l'échappée, la sortie impossible dans le film. Reprise d'images et d'éléments narratifs disposés face à un commentaire cinématographique.

*Le Livre partagé* a la singularité de comprendre son propre commentaire. En se commentant le texte se perpétue; et s'amassent les pages. Le commentaire restitue un espace dialogique dans un livre qui se signale par l'absence de tout dialogue romanesque habituel. Discours-récit sont noués: la narrativité se situe au lieu de leur possible *enjambement*.

### 10. *Quelle parole sur l'héritage?*

Quelle parole sur l'héritage nous est-elle adressée? Quel point de vue sur le lignage?

Point de vue assurément étrange pour beaucoup, parce qu'il ne se constitue pas ni ne se considère dans une aire du simple et du naturel. Dès le départ, les premiers mots<sup>7</sup>, le point de vue mis en



œuvre sous-entend la question désormais « brûlante » de la langue. Il s'agit de considérer un certain état de la langue selon, par exemple, ce que nous en dit André Jolles :

« Tout le travail qui s'accomplit à travers le paysan, l'artisan et le prêtre, s'accomplit une fois encore à travers le langage. Tout le travail fourni par le paysan, l'artisan et le prêtre fait partie de la vie, passe en elle, se renouvelle en elle ou encore n'a de consistance qu'en elle. *Mais le travail du langage lui donne une nouvelle consistance dans le langage lui-même.* Et ceci de deux manières. D'abord, le langage nomme tout ce qui a été cultivé, fabriqué, interprété. Ensuite, et plus profondément, *le langage est lui-même un principe de culture, de fabrication et d'interprétation dans lequel le rattachement à un ordre se produit avec la plus grande spécificité*<sup>8</sup>. »

*Cette conception de la langue comme lieu non de description mais de « production » prime. La cohérence et l'incohérence du monde c'est cela la langue ; c'est notre roman.* Tel est *grosso modo* le propos initial comprenant que la langue soit un objet d'initiation primordiale, selon quoi on peut ou non vivre dans le monde. Mais de la sorte la langue n'est pas regardée comme lieu de félicité, le phalanstère organisant les plaisirs. De ce que la langue soit un état de culture et d'histoire naîtra l'interrogation sur son statut par rapport aux termes de liberté et de barbarie.

---

75

### *11. La barbarie qui n'est pas que du langage.*

Walter Benjamin fait écho à Jolles pour nous signifier : « Ainsi le langage serait le degré le plus élevé du comportement mimétique et la plus parfaite archive de la ressemblance non sensible : un milieu dans lequel se sont entièrement transformées les anciennes forces de production et de conception mimétiques, au point de liquider celles de la magie<sup>9</sup>. »

Si donc le langage conserve trace d'un passé archaïque qu'il transforme, voire transmue, il n'en est pas moins interprétable selon une perspective historique comme recelant cette part de barbarie dont Benjamin encore nous dit : « il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi document de barbarie. Et la même barbarie qui les affecte,

affecte tout aussi bien le processus de leur transmission de main en main<sup>10</sup>.»

Réduire donc, après l'avoir montrée, la part de barbarie de la langue *qui n'est pas que du langage*, telle nous semble l'occupation «moderne» de nos romans. Et c'est par un aspect paradoxal en regard de notre proposition qu'elle se passe, comme nous l'avons déjà signalé, qu'elle passe son temps à *amener le discours de violence à n'être que du discours*.

«Lisibilité mobile, tournant avec le point de vue, avec la découverte des clairières, des zones d'ombre touffue»; tels sont les mots de la fin du *Livre partagé*. Ils décrivent une stratégie hélicoïdale qui faisant tourner, opposant les mots, les images, les discours, les récits, en élimine le trop-plein et précipite des morceaux de prose innervés en tous sens, et qui confluent jusqu'au point sensible d'exploitation de l'organisation des sens.

\*\*\*\*

## 12. *La pensée elle-même !*

76

La tâche est ample ; elle ne manque pas d'ambition. Aussi, à bien des égards, je serai obligé de la contourner, de la décrire, plutôt que de la théoriser, pris moi-même dans le mouvement qui m'oblige à parler, sans savoir si cette parole délivre du savoir sur mon sujet ou le contraire, car nous sommes dans ces zones non pas de non-pouvoir du savoir mais, davantage d'impouvoir, subjugués par le discours que nous aimerions lire.

«L'impouvoir du savoir, ici, n'est pas exactement un non-savoir. Il appartient encore au savoir. Il suppose encore une conscience et un sujet. C'est la raison pour laquelle la menace de l'écriture est d'autant plus dangereuse. Mais c'est bien un *mauvais* danger, c'est-à-dire un danger que, là encore dans un geste conjuratoire, il s'agit de dénier comme tel et d'opposer un vrai danger, au danger de la pensée elle-même<sup>11</sup>.»

Ceci pour mon propre chef..., et les autres !

\*\*\*\*

## NOTES

1. *Le Livre partagé*, *op. cit.*
2. M. Pierret, Bourgois éd., 1975. Préface de Félix Guattari.
3. Ainsi Alexandre Dumas dans la première page du *Comte de Monte-Cristo*: «Le bâtiment s'avancait [...] mais si lentement et d'une allure si triste»; les objets, les images sont investis d'un propos discursif; éléments soumis à la loi de l'histoire contée, brassés par la ligne narrative. On lira donc sur les visages, les habits: ils seront des *indicateurs*. Le narrateur accomplissant sa fonction d'espion: il décrypte des messages codés selon la loi toute-puissante du scénario romanesque.
4. Non «réels» bien sûr. Il s'agit de la fiction sur quoi se bâtissent nos romans et qu'ils ont charge de recouvrir et d'enfourir.
5. «La pression du récit est rigoureusement égale», Roland Barthes, «Littérature littérale», in *Essais critiques* (à propos de Robbe-Grillet), éd. du Seuil, coll. «Points», 1964.
6. Id., *ibid.*
7. Titre d'un roman de Bernard Noël, éd. Flammarion, coll. «Textes», 1973. Titre exemplaire parce qu'il manifeste que le questionnement a lieu à l'amorce du livre et que «les premiers mots» tracés, dans leur arrachement de la zone silencieuse, induisent non une éclosion heureuse du narratif, mais difficile.
8. *Formes simples*, *op. cit.*
9. *Poésie et Révolution*, éd. Denoël, coll. «les Lettres nouvelles», 1971.
10. *Ibid.*
11. Philippe Lacoue-Labarthe, «L'oblitération», in *Critique*, juin 1973. Repris dans *le Sujet de la philosophie*, éd. Aubier-Flammarion, coll. «la philosophie en effet», 1979.