

La Nouvelle Revue Française

Pierre Gascar, *Les Hyus*
Yves Miserey, *Croître*
Marcel Cohen, *Le port de Soletta*
Daniel Boulanger, *Retouches*
Jorge Luis Borges, *L'autre*

*

Jean Lebrau, *Brindilles*
Yves Véquaud, *Le bhang*
Georges L. Godeau, *A tête reposée*
Roger Judrin, *Sur le moraliste*

CRITIQUE

par Christiane Baroche, Jean Blot, Alain Bosquet, Renée
Boullier, Gilbert Chateau, Alain Clerval, Hervé Cronel,
Jean-Charles Gateau, Jean-Claude Guiguet, François-
Bernard Mâche, Michèle Pirazzoli, *et* Guy Rohou

nrf

NOVEMBRE 1975 — NUMÉRO 275

ROMANS

LE RÉCIT EN PROCÈS

(Daniel Bertrand, Henri Raczymow, Renaud Camus,
Peter Handke)

Depuis le romantisme qui a élevé le roman à une dignité dont, à l'âge classique, la tragédie était seule à bénéficier, on peut considérer que le destin de la littérature s'est confondu avec l'évolution du roman et de la poésie. Constant, Stendhal, Balzac, Flaubert, Joyce, Proust, Svevo, Kafka ont chaque fois marqué par leurs œuvres un jalon, une percée nouvelle en direction de cette impossible maîtrise qui fait de la matière et l'ambition du roman : faire reculer les frontières de la conscience aux limites de l'insondable. Voyez la lucidité glacée d'Adolphe, la recherche du bonheur par la maîtrise des passions d'Henri Brûlard, la peinture de l'ambition chez Rastignac ou Vautrin, l'art au service de l'absolu chez Swann, l'exploration du continent noir de la sexualité, la psychanalyse, chaque fois le romancier a tenté d'élargir son empire sur le monde et d'agrandir les sphères de son influence. Mais cette volonté de conquête qui n'assignait pas de limites à son extension s'est vue soudain déviée de sa trajectoire par cela même qui, pendant si longtemps, avait assuré son exercice, la psychologie des profondeurs et la présomption conquérante du savoir.

L'investissement du désir qui, dans le roman d'apprentissage, par exemple, était orienté vers l'affirmation individuelle et la recherche du pouvoir (politique, amoureux, financier), cette érotisation de la volonté dont a parlé justement Malraux, dans son « *Laclos* », a vu soudain son objet et son champ d'action singulièrement se rétrécir, le moi perdant son identité, le langage ses

vertus d'intelligence, l'individu ses privilèges, l'univers sa cohérence et son intelligibilité. Dans le temps que la philosophie, au nom des structures de l'inconscient et de la biologie, privait l'homme de sa suprématie, le roman se repliait sur ses positions minimales, le langage, l'écriture. Ni l'homme ni le monde ne font désormais partie du roman, qui n'épouse plus l'aventure d'une conscience aux prises avec l'opacité, l'énigme de la réalité extérieure, mais pose une interrogation sur sa finalité propre. D'où le procès du récit que tant de jeunes auteurs se croient obligés d'introduire au cœur de leurs ouvrages. La révérence obligée à certains modes (ou modèles) narratifs hérités apparaît, alors, comme un leurre ou une parodie destinée à donner le change sur la réalité seconde, sur les intentions profondes et subtiles de leurs œuvres. Leur entreprise s'enveloppe des apparences de la tradition pour mieux en désamorcer les tentations ou les séductions sournoises.

Daniel Bertrand a choisi la forme du roman par lettres, à la manière du XVIII^e siècle. Mais, si *Nathalie*¹ commence sur le ton du libertinage, par le récit parallèle des aventures amoureuses et du roman que le narrateur, un écrivain, mène de front, un renversement des perspectives fait ensuite basculer l'intrigue dans une direction insolite. A Marie-Noëlle, sa correspondante platonique, qu'il cherche à séduire et à provoquer par des confidences intrépides sur sa vie amoureuse, le narrateur, grand amateur des *Liaisons*, fait également la chronique détaillée d'une vie familiale bien remplie. Installé pour les vacances dans une ancienne bergerie du Vivarais, région où les enlèvements d'enfants et les incendies sont fréquents, Michel a rassemblé autour de lui sa sœur, Françoise, qui s'occupe de son fils unique, et Luisa, sa maîtresse, faunesse sensuelle, qui fait également office de gouvernante pour le jeune Marc. Bientôt, l'intrusion d'une adolescente, ingénue perverse du même prénom que son héroïne, Nathalie, va bouleverser et le cours bien réglé de sa vie domestique et celui de son livre. Inspiré du procédé des *Faux-monnayeurs*, le roman dans le roman est un miroir déformant qui ouvre de fausses perspectives, de manière à bien marquer l'ambiguïté et l'illusion de toute vérité romanesque. Ainsi, l'illusion du récit que nous lisons se retrouve dans le double jeu de la Nathalie réelle et de la Nathalie rêvée (celle du roman

1. Gallimard.

écrit par le narrateur) dont nous ne saurons jamais, jusqu'à la fin du livre qui a précédé l'autre, quelle est la part de la coïncidence, quelle est celle de l'imaginaire. Si fiction et réalité empiètent l'une sur l'autre selon un tracé indéfinissable, l'équation de Luisa, l'initiatrice dionysiaque, et de Nathalie, l'amante mystique, quêteuse d'absolu, est destinée à suggérer la parenté de la fiction et de l'éternel féminin.

Entre le narrateur qui emprunte à la Nathalie réelle les traits de la Nathalie rêvée de son livre et sa correspondante, Marie-Noëlle, tout un réseau subtil d'échanges, une économie diabolique se font jour, que le moindre soupçon risque de perturber ou de pervertir. Tel est le sens du meurtre rituel dont Marc est la victime. Pour avoir voulu jouer les apprentis sorciers, confondre effrontément les êtres nés de son imagination et les personnes réelles, en vertu d'un libertinage qui transgresse le principe d'identité, un détraquement pervers s'est produit dans l'ordre des choses et du monde. Le narrateur est puni par où il a péché : dans ses œuvres vives. Son fils assassiné, Nathalie évanouie, et sa correspondante disparue sans laisser d'adresse.

Admirons la maîtrise et l'élégance d'un nouvel écrivain qui sait marier l'acidité du libertinage à l'enchantement des sortilèges et de la magie.

Chacune des nouvelles qui composent *Scènes*¹ de Henri Raczymow illustre sous la forme d'une parabole les différents problèmes qui se posent à l'écrivain dans ses relations avec l'écriture, les personnages, le lecteur. La problématique mise en jeu dans l'acte d'écrire donne la clé de ces récits où le narrateur se glisse derrière l'une des figures possibles de l'histoire, pour en montrer les limites, l'illusion, voire l'imposture. Ainsi, dans « La Prise à partie », le monologue du conducteur s'adresse, par-delà son passager pris en cours de route, au lecteur, embarqué lui aussi pour une destination inconnue, invité à emprunter un parcours dont il ne connaît pas tous les détours, et où il lui est loisible, derrière les paysages traversés, de composer et de lire une tout autre histoire. La relation de l'auteur au public invisible et muet, comme celle de l'automobiliste à son passager obstinément silencieux, est marquée d'une ambiguïté profonde : il n'y a pas de texte sans lecture, et la lecture, seconde par rapport à l'écriture, est

1. Gallimard, Le Chemin.

indispensable pour donner corps au récit, l'informer du sens innombrable, de toute la richesse imaginaire et conceptuelle dont il est virtuellement chargé. C'est avec un humour corrosif que Henri Raczymow fait le procès du récit où l'auteur et son lecteur, liés par les mêmes intérêts, avancent vers une issue dont chaque étape, chaque phrase peut en cours de voyage modifier l'échéance, la visibilité (pardon, la lisibilité), l'éclairage. Dans *Lucienne*, la meilleure nouvelle du recueil, le narrateur, qui n'est autre que la voix en sourdine de l'auteur, est obligé, à contrecœur, d'écouter tous les soirs avant de s'endormir l'interminable narration, le récit inénarrable du livre dont son amie poursuit la lecture. Un parallèle s'établit entre le mode narratif de l'histoire romancée racontée par Lucienne et le texte écrit par l'auteur. Il s'agit de bien marquer la distance qui sépare l'illusion du roman réaliste, ce miroir promené le long du chemin, d'une fiction mise en cause par cela même qui la produit, l'écriture ne renvoyant alors à rien d'autre qu'elle-même et poursuivant par nature une visée hautement improbable. Mais, si Henri Raczymow dénonce, selon une démarche voisine de celle de Maurice Blanchot ou de Roger Laporte, l'illusion d'une réalité extérieure susceptible de garantir la validité du récit, il marque, du même mouvement, les limites et la fragilité d'un texte qui est à soi-même sa propre fin et qui se consume sur lui-même. S'il est impossible de nier le talent de ce jeune écrivain, les trois dernières « Scènes » de son livre illustrent l'appauvrissement que la réflexion théorique impose à la littérature. Enfermée dans l'espace clos et abstrait d'un langage qui se garde avec la plus extrême vigilance de toute prétention véridique ou romanesque, la fiction devient cette voix blanche qui s'élève de nulle part, dans le désert des signes, écriture sainte dont nul miracle ne viendrait jamais féconder la prophétie.

Dans *Passage*¹ Renaud Camus a choisi, lui, de se tourner du côté où la littérature ne retient de l'épaisseur du monde et de la technique romanesque que le maniérisme, que ce qui reste si la matière, l'intrigue, la temporalité se sont évanouies dans le sillage d'une durée pure — de ce côté où du grand œuvre de Proust ne subsisterait plus que la petite sonate de Vinteuil. De la narration, l'auteur, qui se place sous l'invocation de Roland Barthes, ne conserve que le « plaisir du texte », que la ligne mélodique, le mouvement

1. Flammarion.

phrasé ou le drapé, ce par quoi un auteur, entre tous, se déclare, son style, son écriture. Ce n'est plus en direction de Samuel Beckett et de la nudité aride que la modernité se cherche, mais au voisinage de l'esthétisme, de la délectation pure. Pour faire éclater la dérision ou l'artifice de la littérature, il est différents chemins : soit de mener le langage aux frontières de l'indicible, à cette extrémité où la parole se dissipe dans le silence ou le cri, soit d'en rehausser l'insignifiance ou la gratuité par des « concetti ». « Tout n'est que luxe, calme et volupté. » Ce vers de Baudelaire pourrait servir d'exergue au livre de Renaud Camus. A la manière des collages ou des « patchworks », la narration intègre dans le mouvement ininterrompu d'une suite mélodique des fragments ou des pastiches qui hantent la culture de l'Occident. Marguerite Duras, Joyce, Larbaud, C. Isherwood, Robbe-Grillet, M. Lowry, H. James surgissent au fil de la lecture comme des connotations ou des références purement livresques. Aussi bien, l'espace du récit n'est pas ce lieu imaginaire où une fiction dresse un univers mythique cohérent contre la réalité, mais le pur mirage d'une littérature qui ne renvoie qu'à elle-même. Se défaisant à mesure qu'il se développe, le texte de « Passage » annonce inlassablement le plaisir crépusculaire, la nostalgie de la décadence. Le livre unique dont rêvait Mallarmé trouve ici une manière d'accomplissement dérisoire. Au lieu d'exprimer l'ambition impossible et grandiose d'un poète rêvant de confondre le monde et son livre grand ouvert, Renaud Camus enchaîne les « airs » d'une culture agonisante. La fiction devient, en effet, « ce passage sans fin », cette suite de textes qui s'appellent et se répondent pour le seul plaisir d'entendre une petite mécanique embrayer dans le glissement soyeux des phrases sans début ni fin.

Si la mort est au cœur de la littérature, si, désormais, face au déclin d'une société, le langage ne peut que se retourner sur lui-même dans un questionnement inlassable, ou redoubler dans la parodie des *ready made*, autant affronter le silence de face et montrer que l'inexprimable fait la matière privilégiée du roman. C'est l'entreprise que Peter Handke a tentée dans un récit, *Le Malheur indifférent*¹, où la littérature se met en question parce qu'elle est aux prises avec l'inexprimable dans sa nudité atroce : le suicide d'une mère. Avant-dernière de cinq enfants, d'une famille vouée de père

1. Gallimard.

en fils au fermage, dans une région de l'Est où la noblesse terrienne avait la propriété du sol, la mère de l'auteur fut dès l'origine condamnée au silence, à ce mutisme des humiliés qui sont déposés par nature de tout horizon. L'interrogation tragique que sa mort (une mort qu'elle s'est donnée volontairement) pose sur les limites, l'imposture d'une mise en mots, éclaire la démarche de l'auteur. Comment rendre la parole à un être dont le statut fut de vivre démuné, et séparé de toute possibilité d'expression? En remontant la chaîne des fragments ou des instantanés volés au désastre, photos jaunies, coupures de journaux, notices nécrologiques, faire-part de mariage ou d'anniversaire, en explorant les données objectives sur une classe sociale déshéritée, comment parvenir à approcher la singularité d'un destin, comment sonder l'intériorité nocturne d'un être dont la seule tentative d'expression fut la dernière? La navette que les mots tissent entre l'affabulation qui pointe derrière la littérature, dût-elle se maintenir, par économie et par pudeur, au plus près de l'essentiel, et le procès-verbal des faits dans leur sécheresse abrupte, mensongers, alors, par omission et par insuffisance, marque bien les deux bords extrêmes, tenus, entre lesquels le récit de Peter Handke fraye son chemin difficile. L'admirable est qu'il parvienne, par-delà ou en deçà des lignes, à faire surgir le visage émouvant d'une femme morte par désespoir de n'avoir pu délivrer sa voix. C'est le moment où jamais d'éprouver, à l'occasion d'une expérience intime, le pouvoir et les limites, la misère et la grandeur du langage et de la littérature. Car, pour saisir l'insaisissable, c'est-à-dire les éboulements intérieurs de la sensibilité, chez un être qui s'est toujours déroché, l'auteur risque de glisser dans la rhétorique la plus trompeuse, celle des approximations ineffables, ou de frôler l'excès opposé, la littéralité anonyme. Or Peter Handke, par sa concision et sa retenue, mais aussi par sa fidélité à la vérité humaine, nous a donné avec *Le Malheur indifférent* le plus beau de ses livres.