

## VERSION FRANÇAISE

Que tout signe se crispe sitôt écrit, dans le temps même où il s'écrit, perde contact avec le présent, impuissant à l'ancrer, à captiver l'instant, ne s'inscrivant que pris dans les rets de récits déjà et les réseaux de textes, déboîté de l'instant mouvant, si faible soit l'écart; et que le geste simultanément de tracer ce signe laisse le corps comme jamais flotter dans la substance dilatée de l'instant, voilà un paradoxe de l'action d'écriture, d'un acte, d'une posture que chacun assume quotidiennement ou presque, et où s'énonce au plus bref, comme à l'état naissant, entre oscillation minime du poignet et tracé de jambage, la question majeure qui agite nos livres depuis un certain temps: la contradiction entre écriture et narration.

Qu'on l'ait vécu comme conflit, ce déboîtement, cet écart au départ, depuis longtemps sans doute, c'est ce qu'atteste maint texte du passé: conflit plus ou moins manifeste selon les époques, plus ou moins tu, latent, à l'arrière-plan le plus souvent. Mais c'est ouvertement de nos jours qu'il a pris possession de la scène, et il s'est précisé, a dénoncé ce qui l'anime, et c'est ainsi qu'on le vit aujourd'hui, chez nous, qu'on le pense, l'écrit, c'est là-dedans qu'on écrit: dans une contradiction entre écriture et narration.

Il semble bien qu'il n'en a pas toujours été ainsi en effet, de cet écartèlement, ou de l'ampleur de vue qu'on en prenait, que ce soit là signe d'époque, indice fort, symptôme actuel — de la dissociation grave: entre sujet et société, entre écriture et société. C'est sans doute de lot échu à l'écrivain de ce siècle, et singulièrement depuis la fin de la seconde guerre mondiale, que d'avoir été alerté, ici et là, par la nouvelle disposition de cet écart, de ce hiatus conflictuel, et d'avoir plus ou moins obstinément cherché à en repérer l'effet dans le courant de l'invention narrative, à l'épier, à l'écouter plutôt — l'écouter vibrer dans le creux de la phrase, ou le creuset, puisqu'aussi bien de temps en temps on entend parler de "laboratoire" à propos de nos livres, et pas toujours pour créditer le chimiste du prestige de la recherche. Mais attention s'il est une science de l'écriture un jour, il lui faudra tenir compte de la perception de cet intervalle, et de la déchirure qui y résonne.

D'où la nécessité, par certains ressentie dans les années quarante, de reprendre les choses à la base en ce domaine, de s'attarder à ce degré naissant de l'écoute, au frottement, au battement de la dissociation entre le geste et le donné à lire de ce geste, et de se faire attentifs à ce présent de l'écriture, ravageur, dans son rapport à tout récit, à toute histoire, donc à l'économie, à l'environnement culturel, au devenir de notre société dans ses épreuves de violence et ses translations muettes, spasmodiques, occultées. C'est l'apport de ce que nos "lettres françaises" ont enregistré

comme un "nouveau roman" que d'avoir repris à la base ce roman, enfoui ces années-là sous les couches d'une narration "à l'américaine" où les modèles valeureux s'étaient chargés par trop d'impératifs de morale. Ce qui ne veut pas dire que ces romans nouveaux ne devaient rien à Faulkner ou Dos Passos, mais qu'il fallait chez ces derniers aussi écouter l'intervalle, comme chez Kafka ou Joyce, et Roussel, Michaux, où les rapports entre matières s'inscrivent avec force sur une portée qui fait écho aux "catastrophes" cinglantes de Mahler et Webern, et Strawinski, et Cage: toute une algèbre!

En quoi consiste cette reprise en main, cette attitude neuve, que Beckett a tôt portée au plan radical d'un narratif "au mot à mot", dans le moment où il choisit la langue française pour y voir plus clair par plus de contrainte grammaticale et ainsi mieux localiser et désigner l'écart? Elle consiste essentiellement — après le dépérissement des pratiques narratives en l'honneur à l'époque, consécutif au désastre national et au brouillage des valeurs qui sous-tendaient l'édifice romanesque — elle consiste à réaménager les rapports entre des types de matériaux, à en revivifier l'intrication, à en relancer l'enjeu: matériaux disposés par le vocabulaire et la syntaxe, d'une part; et matériaux, d'autre part, livrés par le fonctionnement du corps et de cette entité mystérieuse à désignation négative que la psychanalyse, selon la formule simple de Freud, a "insérée entre la physique et ce qu'on a appelé jusqu'ici le psychique". Insertion scandaleuse, capitale, et qui a contribué à relancer loin le jeu. Il s'est donc agi de renouer différemment ces rapports, entre lexique, temps du verbe, pronoms de narration, effets de métaphore et de transfert de sens, tempo, débit du récit, scansion et découpage et par ailleurs sensations, perceptions, lignes et surfaces, volumes pleins ou vides, sentiment des distances, des durées, relations fixées sur un geste, une démarche, un objet, trajets du regard et de l'écoute, impressions du silence et du mouvement, de l'inertie, des saisies éphémères, des traversées du corps dessinées en graphismes comme réseaux de nerfs et de sang, persistance sur rétine et conduits à souvenirs, naissance d'événements, pulsations d'espace et de lieux d'origine, mémoire... Récits du lieu présent et de la mémoire, où passe la contradiction, ressentie avec violence, car la mémoire est écriture aussi, elle cadre, isole, évide, différencie, aveugle, masque, contrecarre le récit. Ce qu'il faut préciser ici, quand nous parlons de contradiction, c'est qu'il ne s'agit pas, en attente d'élaboration conceptuelle, d'une vue théorique sur une pratique plus enjouée que morbide, quoi qu'on en dise ici ou là, mais d'un phénomène quotidien (et ces notes n'ont d'autre but que de le localiser, le décrire, le souligner) expérimenté à l'envi, à longueur d'essai narratif, en effets de gêne, de réticence, d'empêchement à "pousser" la tentative de récit au-delà d'un instant d'inscription que la main tend impérativement à retenir, à bloquer, à diviser, à clore, à noyer dans le blanc. Effets de submersion, d'effacement

de blanchiment, de rupture. De bégaiement. De censure, d'arrêt. D'impossibilité de continuer à raconter, à constituer un minimum de récit, une fable sortie d'ornière, tirée d'affaire, sonnante "juste" au sortir d'un défilé étroit de phrase, risquée à ras d'écueil, et conservée parfois, recopiée, engrangée — en fonction de quoi? "C'est fait sur la conviction", me disait un jour un ami cinéaste d'un film américain à grand spectacle dont il tentait en vain d'expliquer les mérites... Morceaux narratifs arrachés à la contrainte physique, au harcèlement d'une crampe, d'une crispation projetée sur le papier, marquée abruptement dans le dessin des lignes, le grimoire des signes, butoir en bout de ligne, inaccessible bout de ligne. Invention mot à mot d'un récit nouveau, émergence d'un dépassement dans l'aléatoire, relève d'une garde terrorisée, éparpillée, en débandade.

Roman, ce récit neuf? Nous l'avons un moment appelé "fiction", ce produit de la contradiction manifestée, produit qui doit bien receler quelques innovations, car c'est en vain que, depuis vingt ans, les systèmes simples d'oppositions se sont évertués à en rendre compte. On l'a dit "objectif" au début, "objectal", et comme cela n'avancait pas beaucoup, "subjectif" un peu plus tard, tout aussi bien: tout l'un, tout l'autre, opposition impertinente s'il en fut, sans autre apport que confusion accrue. Puis on l'a dit "textuel", "scriptural", opposant "non-réaliste" à "réaliste" ou "quotidien", en s'efforçant de démontrer que le critère était d'un engendrement textuel pur de toute source étrangère ou "mise" préalable, de tout lien préconstitué avec le tissu social, économique, biographique, ou que, si liens il y avait, ils n'intervenaient pas dans le tracé premier des lignes et ne devaient pas être pris en considération par l'analyse. Mais que vaut semblable analyse, d'un récit inventorié en ses excès, ses abîmes, ses dégénérescences, ses avaries, ses guerres, ses transmutations, ses enlisements, dès lors qu'on a coupé ce récit — par une décision qui ressemble fort à un a-priori idéaliste, faisant du texte une entité en soi, un absolu — des déterminations de l'époque en ses excès de guerre, ses catastrophes économiques, ses avaries historiques, ses transmutations sociales, ses abîmes racistes, son enlèvement idéologique, ses occultations coloniales? On parle d'écriture, on parle de narration, on dit que l'écriture produit la narration, ce n'est pas faux absolument, c'est vrai à un certain moment, partiellement mais on manque à cerner le lieu exact de la lutte, on restreint le conflit, on ne le conçoit pas dans l'échelonnement complet de ses pratiques, et surtout pas dans le temps, bien avant le premier tracé de texte, où mémoire biographique et symbolisation linguistique opèrent, par toutes sortes de schémas et d'organisations préalables dérivés des déterminations d'enfance, d'adolescence, d'éducation, d'apprentissage, une sélection complexe où narration et écriture s'affrontent déjà, se blessent, se modèlent, s'aiguisent. N'est-il pas remarquable que les deux mouvements d'"avant-garde" qui se sont partagé pendant

quelques années en France le champ de la réflexion théorique en matière de prose et de poésie contemporaines, ont mis l'accent l'un (à l'opportuniste déconcertant: *Tel Quel* sur l'écriture seule, et l'autre, *Change*, avec plus de compétence et de sérieux) sur la seule narration, incarnant ainsi chacun, curieusement, en leurs publications et querelles, l'un seul des deux termes, vécu et conçu comme fonctionnant sur une opposition, et non dans un jeu antagoniste, conflictuel, dialectique en un mot?

Car dialectique est ce procès de constitution de la fiction en ses stades successifs: avant, pendant et après le travail proprement dit sur le texte. Toute enquête sur la fiction moderne qui ne se propose pas de retrouver ce mouvement, de se loger dans le sillon de cette aimantation violente, constante, de renouer avec les crises du texte pour en dénouer les composantes, tout discours qui excise, dissèque, extirpe et exhibe séparés, en surface et non en volume, les éléments de la contradiction au travail, ne livre de ce travail que lettre morte, fût-elle littérale, et passe à côté de ce qui importe avant tout: non seulement la compréhension véritable de ce qu'a été la pratique d'élaboration et la pulsion qui l'animait, mais aussi, et surtout, ce que cette élaboration a laissé de traces sensibles à la lecture, à chaque tour de phrase, et qui fait que le lecteur est poussé à lire, épousant le mouvement d'invention en ses incertitudes, ses émotions, ses périls. Un livre comme *S/Z* expose tout, sauf l'essentiel, impuissant qu'il est, hypnotisé par les contours les plus voyants de la "structure", à désigner ce qui a fait que l'inventeur du texte a transmué une structure dans une autre, lorsqu'il a écrit, au terme d'un dépassement qui a marqué la vie de ce texte de traits indélébiles et qu'on peut repérer, en se plaçant à bonne écoute: à l'écoute des conflits, non au spectacle des oppositions structurales. Ce sont ces impasses, ces retours, ces abandons, ces reprises, ces échelons gravis, ces passages en catastrophe, qui donnent pulsation à un texte, et à une fiction son *suspense*, terme que la critique structuraliste a été bien incapable, par "lâcheté", d'incorporer à son lexique: elle l'a laissé filer entre ses mailles. Mais le *suspense*, c'est précisément l'histoire en train de s'inventer, l'histoire du texte en sa précarité, ses refus, ses élans, ses déraillements, ses failles, ses percées, ses éclairs. Et ça n'a rien à voir avec la chronologie des événements contés, comme on l'a dit souvent, ni avec la dé-chronologie, bien entendu: opposition non pertinente, ici aussi, dérisoire, à cent lieues de la question. Mais il existe une chronologie de la fiction, complètement indépendante, celle-ci, d'une éventuelle chronologie événementielle: c'est celle du procès germinateur en ses gels et blocages, sursauts, regains; et elle va chercher loin avant le premier tract de texte.

C'est là le grand problème de la "créativité" et matière d'invention fictionnelle contemporaine. On a fait un sort au mot, toutes ces années dernières, mais c'est comme si le mot mis en exergue avait occulté le

phénomène. Et le grand point à éclairer serait, pour commencer: comment les données biographiques sont traitées par la mémoire, c'est-à-dire comment opère déjà la contradiction à ce stade, entre *narration* (les données vécues comme récit et doublées toujours d'un récit second, continûment repris, mis à jour, remodelé) et *écriture* (la mémoire cadrant les "flashes" de ce récit, fixant leurs traces dans l'espace et le temps, les décalant, les entourant de blanc, les frappant d'intervalles, produisant des clichés, positifs-négatifs, à exhiber, à refouler, à développer). Tout au long de ces épreuves s'articule une première mise en fiction — des sensations, des émotions, des discours, des rêves, des projets, des scènes élues, des gestes récurrents, des lectures, des textes multiples de l'environnement socio-culturel. Puis d'autres mises en fiction interviennent, comme autant de "tours d'écrou" sous forme de germes narratifs, de schémas, d'ébauches de parcours, de pré-figurations plus ou moins précises, souvent d'ordre géométrique, ou arithmétique, fondées sur des croquis, des cartes, des jeux de nombres. La fiction proprement dite, bien ultérieure, "ne fait que" se construire sur ce long, minutieux, copieux découpage préalable privilégiant certaines traces au dépens de nombreuses autres, élisant des repères, surdéterminant des ensembles de signes, opérant des sélections strictes, essayant des "mise en page", provoquant des heurts, des frictions ébranlant de longue date tout le système des rapports entre les deux types de matériaux définis plus haut. Tout une grille de "symptômes" se met en place, répétitions, résurgences croisées par les faits de langage et de rhétorique narrative inculquée de gré ou de force, et affectées plus tard d'indices fictionnels opérant une véritable symbolisation du biographique en certains points cruciaux dont s'empare le texte. Et il n'est pas exagéré de dire que ce qui s'écrit noir sur blanc par la suite, sur le papier cette fois - ci, est bien plus une *ré-écriture* déjà — d'où la jouissance éprouvée à cet instant, d'une reprise, d'un renouveau, d'un dépassement, tant il est vrai, comme le note Stevens à la fin de sa vie, "que c'est merveilleux qu'on vous labore le terrain, et de pouvoir s'offrir le luxe de goûter le seul véritable plaisir de l'écriture: ré-écrire".

Ce sont là, oui, faits d'exploration, jalonnement de pistes, aventures... On a beaucoup parlé d'"itinéraire", à propos de ces livres et de quelques autres plus récentes fictions construites sur un parcours et ses obstacles, ses embûches, ses raccourcis, ses boucles, voire ses "épreuves", pour ceux qui ont voulu rattacher le récit nouveau au roman d'apprentissage (il y a même eu l'inévitable variante spiritualiste débile). Effectivement, nombre de ces livres relèvent d'une esthétique du *steelpetchase* qui a fait ses preuves, policières ou non. Mais s'est-on avisé que les premiers obstacles, sur le parcours étaient ces schémas inauguraux, qui existent toujours, structurés ou non, et sur lesquels s'étaie l'essai fictionnel? Car c'est le point central: le stade décisif de l'inscription textuelle est celui de la destruction des pré-

figurations initiales: ce qui s'écrit "produit" la fiction, si l'on veut, mais par "relève" de ces schémas, de cette première organisation qui s'en trouve violente, fissurée, disloquée. Et cette relève est inattendue le plus souvent, inespérée, son résultat surprenant. En réalité, il y a transmutation du projet par la tentative de réalisation du projet elle-même, écriture contre narration, et c'est condition nécessaire, apparemment, que cette transmutation. Mais ce n'est pas le dernier stade: souvent l'organisation nouvelle se dévore elle-même à mi-parcours, ou en fin de parcours, pour déboucher sur quelque chose d'inédit, chaotique parfois, précipité, une manière de "strette" cacophonique, qui peut aussi annoncer la "suite", en filigrane, au travers des césures et des liquidations narratives. Si, dans le récit classique l'itinéraire était lourd d'évolution psychologique, porteur d'insertion sociale et de clôture métaphysique, et qu'il trouvait sa justification dans ces pesanteurs historiques mêmes, ici, c'est de tout autre chose qu'il s'agit: l'itinéraire est vecteur du procès d'éclosion du texte fictionnel. Et l'itinéraire dialectique n'est pas réversible. S'il y a quelque chose de non-réversible dans toute fiction, ce n'est pas la chronologie événementielle, ni l'"évolution du personnage" qui d'ordinaire s'y rattache, mais bien la mise en branle des rouages producteurs. C'est donc à une authentique mutation de l'itinéraire romanesque que nous avons assisté depuis deux ou trois décennies, elle-même due au fait décisif qu'il n'était plus possible (depuis quand? depuis le début du siècle? depuis la fin de la seconde guerre mondiale, en tout cas) d'élaborer un schéma d'histoire, ou d'intrigue, comme on le faisait auparavant, sauf à reconduire l'ancien mode d'écriture romanesque avec histoire linéaire et personnages à "qualités", comme si rien ne s'était passé, comme si rien ne s'était radicalement déplacé sur notre territoire géographique et culturel, sur la carte des rapports de force entre société et économie, comme si le problème de l'identité européenne, par exemple, se posait toujours dans les termes de la même synthèse narrative. Comme si l'idée de l'"histoire à raconter" ne faisait pas question, après cela, en ses fondements, et son devenir. C'est parce qu'on ne peut plus constituer sciemment, pour tout un ensemble de raisons historiques, de tels schémas de départ, que l'écriture du roman s'est trouvée bouleversée de fond en comble et que s'est révélé le conflit latent entre écriture et narration — moteur secret — dans toute sa force, sinon en pleine lumière encore. Une discontinuité brutale est advenue dans les années quarante, une catastrophe narrative, proclamant sourdement que notre société ne pouvait plus raconter comme cela, se doubler de ce genre d'histoires-là, comme elle l'avait fait jusqu'alors, par le moyen de *genres* justement — constitués, institués pédagogiquement et fonctionnant correctement comme réserve de récits et structures de reconnaissance. Il s'est passé que ces figures narratives fondées sur le repérage de mécanismes enseignés et assimilés de longue date, ces remarquables figures de rhé-

torique fictionnelle très communément admises, répertoriées, imposées par l'usage d'un "bagage" culturel qui avait fait ses preuves, se sont retrouvées en porte à faux, en déséquilibre, superstructures tournant à vide. Certes, on a tenté de les retravailler, de les redéployer, de les moderniser, mais les essais de reconduction par injection massive de tournures "à l'américaine" n'ont fait que mettre en évidence leur impuissance à articuler des liens nouveaux entre société et récit — économie des mots, économie des signes sociaux. C'est à ce moment-là qu'un récit nouveau s'est essayé — sur le dépérissement des genres romanesques, par contournement de leurs règles, détournement de leurs mythes, brouillage de leurs pistes, croisement de leurs figures, recodage de leurs signes. Certaines des fictions nouvelles sont ainsi apparues comme le travestissement d'un ou plusieurs genres tels que le roman policier, le roman d'anticipation, ou d'aventures coloniales, le roman d'idylle, l'épopée guerrière, le roman psychologique, le roman de quête ou d'apprentissage, le roman d'espionnage. Par la suite, les formes narratives ont subi d'autres transformations, se décomposant, se fragmentant à l'extrême, jouant sur le discontinu, la coupure, l'impossibilité ou le refus de constituer une totalité narrative, s'attachant à provoquer des frottements entre ordre quotidien (économique) et fictionnel ("mythique"), des défragations suractivant l'effet de "quotidien", l'effet "documentaire", et maintenant une tension permanente entre "document" et "fiction" et non pas en substituant au "quotidien" un "scriptural" de nature, lui, subrepticement mythique. Il serait intéressant, dans cet ordre d'idées d'étudier les transitions, dans ces livres, entre les deux pôles, les modes de passage, surtout quand le passage s'effectue dans le courant de la phrase; ce serait une façon, parmi d'autres, de débusquer la contradiction au travail.

Ce serait en tout cas plus valable, à notre avis, que de poser les problèmes de la fiction actuelle en termes de "représentation" et d'"expression", fût-ce pour affecter ces derniers d'un exposant négatif. Il semble bien en effet que ces termes appartiennent au vocabulaire d'une problématique dépassée, celle du roman dit traditionnel, et que la fiction ainsi prônée (du moins son analyse) se fonde sur un retournement pur et simple d'un découpage oppositionnel périmé, une perpétuation non-pertinente de son questionnement — et non sur un décentrage radical des perspectives.

Ce décentrage s'est opéré, peu à peu, au sein d'une économie nouvelle, celle de l'inscription des conflits entre sujet et langage, entre langage et société, entre sujet et société, culture, environnement. Cette économie se caractérise par les moyens — bien différents selon les "auteurs" — dont elle inscrit le biographique par symbolisation de ses données élues, prenant valeur de *documents*, ou par la façon, si l'on préfère, dont elle grave le surdéterminé biographique de chacun en ses contradictions particulières, successives, qui ont toutes travaillé, en leur enchaînement, sur celle, fon-

damentale, présente à chaque stade, entre faits d'écriture et faits de narration. Ce sont les traces de ces luttes qui sont données à lire, telles que disposées sur la page en leur occupation spécifique de l'espace, leur répartition, leur disposition d'intervalles, de scansion, leur jeu de précises *différences minimales* entre signes: vocable, ponctuation, silences; retards, anticipation; retours, césures. Rythmes. Débit des signes. Nietzsche a depuis longtemps attiré l'attention sur ce dernier point, dans *Ecce homo*, chapitre "Pourquoi j'écris de si bons livres" "Communiquer par des signes — y compris le *tempo* de ces signes — un état, ou la tension interne d'une passion..."

Une directive, donc: ne pas faire de fautes quant aux signes, et au tempo de ces signes. Et laisser traces vives, aussi minutieuses, irréfutables que possible, dans le sillon de chaque ligne — traces à repasser, à revivifier, à ranimer, par une lecture en sympathie avec ces signes, avec leur mouvement, et leur pouvoir de résonance.

Lecture neuve, aussi, par conséquent, nouveaux gestes de lecture, attentifs aux métamorphoses. Rien d'étonnant que certains trouvent la tâche parfois ardue, disant ces livres difficiles, et — pourquoi pas — illisibles. Vieux problème, à l'écho de cet après-guerre. C'est notre société qui ne l'est plus — lisible. Et sa "littérature". Car la "littérature" est une invention des médias. Depuis l'invention de l'imprimerie, en tout cas. L'écrivain, lui ne connaît que la curieuse position plus haut décrite, attentif à *déposer correctement son legs*.

Claude Ollier

*Nous tenons à remercier M. Claude Ollier de sa conférence à l'Université de Porto et de nous avoir autorisé la publication de ce texte datant de 1980 et qui nous paraît capital pour la compréhension du phénomène esthétique du **Nouveau Roman**.*

F. B.