

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langues Étrangères (Français)



École Doctorale Algéro-française de Français
Antenne de l'Université Kasdi Merbah Ouargla
Réseau EST

Thèse de Doctorat ès Sciences
pour l'obtention du diplôme de
Doctorat de français
Option : Sciences des textes littéraires

Présentée et soutenue publiquement par
M. Saïd SAÏDI

Titre :

**AUX CONFINS DE LA LITTÉRATURE,
DE L'ENCYCLOPÉDIE ET DE L'INTERTEXTUALITÉ :**
*les ouvertures de romans des auteurs français
lauréats du prix Nobel*

Directeur de thèse :
Pr. Foudil DAHOU

Jury :

M. Salah KHENNOUR	MC A, Université Kasdi Merbah Ouargla	Président
M ^{me} Nedjma BENACHOUR	Professeur, Université Mentouri Constantine	Examineur
M. Tayeb BOUDERBALA	Professeur, Université Hadj Lakhdar Batna	Examineur
M. Abdelouahab DAKHIA	Professeur, Université Mohamed Khider Biskra	Examineur
M. Foudil DAHOU	Professeur, Université Kasdi Merbah Ouargla	Rapporteur

Année universitaire : 2011/2012

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langues Étrangères (Français)



Thèse de Doctorat ès Sciences
M. Saïd SAÏDI

**AUX CONFINS DE LA LITTÉRATURE,
DE L'ENCYCLOPÉDIE ET DE L'INTERTEXTUALITÉ :**
*les ouvertures de romans des auteurs français
lauréats du prix Nobel*

Remerciements

Le verbe remercier est à ce point insuffisant, voire dérisoire, lorsque je suis autant redevable au Professeur Foudil Dahou pour la direction de cette modeste recherche. Qu'il trouve ici le sincère témoignage de gratitude qu'il mérite et qui n'égale jamais la patience et les encouragements déployés à mon égard. Ses judicieux conseils ont éclairé mes nombreux tâtonnements. Ses compétences constructives furent les seules références.

Mes remerciements vont également à tous mes enseignants. Ils m'ont donné le sens de la spéculation, du questionnement incessant et de la recherche perpétuelle du savoir.

Ma reconnaissance la plus entière est exprimée aux membres du jury pour le temps consacré à l'examen de ce modeste travail. Au Docteur Salah Khennour, Président et enseignant émérite, dont les qualités humaines sont connues de tous et dont le savoir a formé des générations d'étudiants toujours reconnaissants. Au Professeur Nedjma Benachour, Examineur, qui, par son auguste présence, par son aura d'auteur, par son savoir encyclopédique infaillible, rehausse éminemment cette recherche qu'elle n'a cessé d'encourager au-delà de toute mesure avec efficacité et sincérité. Au Professeur Tayeb Bouderbala, Examineur et professeur émérite dont l'aura intellectuelle a largement dépassé nos frontières et dont la compétence et la rigueur rayonnent sur nombre de thèses et de soutenances. Au Professeur Abdelouahab Dakhia, infatigable dispensateur de savoirs dans nombre d'universités où tout le monde lui est redevable, sans limites. À M.Hocine Dahou pour sa disponibilité et son sens très élevé des relations humaines et de la célérité administrative faisant que l'Ecole Doctorale de Ouargla soit en de très bonnes mains. Qu'il trouve ici l'expression d'une reconnaissance infinie.

Qu'ils en soient amplement remerciés.

Traduction officielle du *testament d'Alfred Nobel*, signé à Paris le 27 novembre 1895 :

« Tout le reste de la fortune réalisable que je laisserai en mourant sera employé de la manière suivante : le capital placé en valeurs mobilières sûres par mes exécuteurs testamentaires, constituera un fonds dont les revenus seront distribués chaque année à titre de récompense pour les personnes qui, au cours de l'année écoulée, auront rendu à l'humanité les plus grands services. Ces revenus seront divisés en cinq parties égales. La première sera attribuée à l'auteur de la découverte ou de l'invention la plus importante dans le domaine de la physique ; la seconde à l'auteur de la découverte ou de l'invention la plus importante en chimie ; la troisième à l'auteur de la découverte la plus importante en physiologie ou en médecine ; la quatrième à l'auteur de l'ouvrage littéraire le plus remarquable d'inspiration idéaliste ; la cinquième à la personnalité qui aura le plus ou le mieux contribué au rapprochement des peuples, à la suppression ou la réduction des armées permanentes, à la réunion et la propagation des congrès pacifistes. Les prix seront décernés : pour la physique et la chimie, par l'Académie Suédoise de Sciences. Pour la physiologie et la médecine par l'Institut Carolin de Stockholm, pour la littérature par l'Académie de Stockholm, et pour la défense de la paix par une commission de cinq membres élus par le Storting norvégien. Je désire expressément que les prix soient décernés sans aucune considération de nationalité de sorte qu'ils soient attribués aux plus dignes, scandinaves ou non. »

Introduction	1-9
I – Problématique	10-18
II – De la littérature	19-23
<i>II.1 – Présence</i>	24-32
<i>II.2 – Incidence</i>	33-41
<i>II.3 – Quiddité</i>	42-50
III – Du roman	51-55
<i>III.1 – Phénoménal</i>	56-64
<i>III.2 – Nouménal</i>	65-72
<i>III.3 – Tératologique</i>	73-81
IV – De ses ouvertures	82-86
<i>IV.1 – Incision</i>	87-95
<i>IV.2 – Extension</i>	96-105
<i>IV.3 – Évasion</i>	106-114
Corpus	115-134
V – Lectures	135-139
<i>V.1 – Poétique</i>	140-148
<i>V.2 – Sémantique</i>	149-157
<i>V.3 – Sémiotique</i>	158-166
VI – De l’encyclopédie	167-172
<i>VI.1 – Étendue</i>	173-181
<i>VI.2 – Omniprésence</i>	182-190
<i>VI.3 – Interdisciplinarité</i>	191-199
VII– De l’intertextualité	200-204
<i>VII.1 – Reproduction</i>	205-213
<i>VII.2 – Dissipation</i>	214-222
<i>VII.3 – Éviction</i>	223-231
Conclusion	232-240
Index des auteurs	241-246
Bibliographie	247-254

Introduction

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va?... » Diderot

C'est alors qu'intervient la phrase d'ouverture. Elle permet à l'auteur de s'engouffrer dans l'étendue de la littérature, dans l'encyclopédie, dans le monde, le savoir, l'illusion et le simulacre de la réalité que seules, la fiction, l'écriture de celle-ci, réalisent. Et ce faisant, il y entraîne le lecteur, subrepticement. Dès lors, il n'y a plus de raison que l'œuvre ne s'interrompe jamais, et tout ne peut signifier que par rapport à la phrase d'ouverture. Tout le roman n'est que le prolongement de son énoncé initial.

Au seul regard de ce dernier, toutes les conceptions, les critiques, les études, sont momentanément tenues en échec, car rien, à ce niveau ne sera effectivement juste, et relèvera de la spéculation la plus gratuite, le reste étant à venir. Et pourtant, c'est de ce début que tout découlera, que tout signifiera. Il suspend tout discours, jusqu'à nouvel ordre, tant l'espace sur lequel il ouvre est virtuellement infini. Étant l'option première, injustifiable dans une perspective logicienne, il justifie tout ce qui le suivra, et relève, de ce fait, de la pure axiomatique. Nul, en effet, ne saurait dire jusqu'à quel point l'ouverture d'un roman est foncièrement littéraire, jusqu'à quel autre point elle relève de l'encyclopédie et de la connaissance du monde et par quel raisonnement contradictoire elle n'est pas une reprise ou une copie d'un déjà dit, ailleurs, autrement, autrefois, ou à venir, par une forme de télépathie médiante et enjambant anticipativement un laps de temps plus ou moins long. Louis Aragon écrivait dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* :

« Parce que le roman sort de son début comme d'une source, mais l'eau s'en charge avant la mer de toutes les terres rencontrées, jusqu'à la phrase terminale qui en est comme l'accumulation. Et ainsi de suite, les images se valent¹. »

L'ouverture de roman constitue une sorte de mécanisme linguistique qui embraye le roman aux autres textes, à l'encyclopédie et au monde. Mais c'est un embrayeur qui ne sert qu'une seule fois. Éternellement. Irrémédiablement. Comme toute ouverture, elle devient incontournable et constitue le point de départ de tout ce qui va advenir plus tard. Y compris dans les romans à anachronismes ou, construits sur un perpétuel jeu d'analepses et de prolepses, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette à propos de Marcel Proust. Y compris aussi dans la littérature engagée, les romans à thèse, le nouveau roman, etc. Elle donne le ton et ne le cède pas, ne le cède plus. Même les romans à temporalité fragmentée ou tortueuse « signifient » et fonctionnent par rapport à leur ouverture. Et à cause de ce « privilège », celle-ci s'inscrit dans la durée la plus illimitée, dans l'étendue temporelle la plus infinie, pour ne pas dire dans l'infini.

« Chante Déesse, la colère du Péléide Achille, pernicieuse colère qui valut aux Achéens d'innombrables malheurs, précipita chez Hadès les âmes généreuses d'une foule de héros, et fit de leur corps la proie des chiens et de tous les oiseaux – ainsi s'accomplissait la volonté de Zeus – depuis le moment où, sitôt après leur querelle, se séparèrent l'Atride roi des guerriers, et leur divin Achille. »

et

« Muse, dis-moi le héros aux mille expédients, qui tant erra, quand sa ruse eut fait mettre à sac l'acropole sacrée de Troade, qui visita les villes et connut les mœurs de tant d'hommes ! »

ouvrant respectivement *l'Illiade* et *l'Odyssée* font que, Homère dure toujours, lui et ses célébrissimes épopées. Il dure et il a duré autant, parce que d'emblée, il s'inscrit dans cette érudition monumentale qui résume un pan important du savoir humain actuel, mais dans ses origines. Et déjà, la diversité des manifestations de ce savoir, opérerait une nécessaire fulgurance de l'esprit, qui, dans cette clarté, mais aussi dans cette illumination, dans ce choc, évoluera avec une relation primordiale, celle d'une

¹. L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p.88.

herméneutique perpétuelle sur l'œuvre, à partir d'un savoir de départ. Pour peu que le lecteur possédât ce savoir initial, grâce auquel il avancera dans la clarté. Dans ces conditions, ces deux débuts des épopées homériques, font éclater les limites contemporaines de tout lecteur, de sa forcément restreinte expérience pour y greffer une autre, plus universelle, qui, même si elle semble archaïquement mythique, demeure indispensable au développement de l'esprit humain.

L'écriture, là, se pare de mille sonorités nobles, se hisse au rang de poésie, d'art, ravit l'entendement, et peut prétendre à l'immortalité. Plus sensible que tout autre à l'importance stratégique du commencement, Homère donne la parole aux déesses et aux muses, pour rehausser encore plus l'éclat de ses épopées et suspendre sa poésie très haut, au-delà des mortels et de leur expression, de leurs échanges, de leurs préoccupations quotidiennes. La légende ne présente-t-elle pas Homère comme un poète non voyant accueilli en seigneur dans les villes où il chantait ses vers, et on venait de toute la Grèce pour l'écouter ? Artistiquement, il n'avait aucun besoin de voir le monde alentour puisqu'il avait la capacité de créer le sien et d'y faire entrer ses auditeurs. Et ce, spontanément, dès ces deux premières phrases. Étaient et sont décisives ces ouvertures sur le monde fascinant, épique, des héros légendaires, des cités resplendissantes, des mœurs rudes et impitoyables, reflet du cosmos et du monde des dieux, où les humains n'avaient d'autre choix que de tenter de devenir leurs semblables. Et où les écrivains d'aujourd'hui n'ont d'autre choix que de se mesurer à l'exploit d'imiter les uns et les autres, de par l'éternelle invention de mondes fictifs, d'œuvres grandioses, et d'ouvertures de celles-ci, captivantes et prétendant à l'immortalité.

Les ouvertures de romans permettent aux auteurs de s'approprier les phénomènes des énonciations. Et à leurs profits, ils en démettent tous les autres sujets. Elles deviennent ainsi, aux deux parties, aux auteurs et aux lecteurs, une profitable « escroquerie intellectuelle ». Une escroquerie continuellement réussie. Car on la lit toujours, même si on rejette le livre ou on l'abandonne. Sans oublier que pour une large part, ce sont ces mêmes ouvertures qui déclenchent la profonde curiosité,

l'adhésion, ou même la hâte d'une lecture, souvent de longue haleine. Quel lecteur, avisé ou non, ne s'est pas surpris à tourner la première page après l'avoir lue, dans une librairie, devant un étalage de bouquiniste, ou même, et tout simplement, debout, face à une connaissance à laquelle le roman appartient, et à laquelle, ce même lecteur vient de le prendre des mains, tant l'envoûtement de la première phrase aura été captivant ?

A cause d'abord de cette magie qui fait que

« Le cercle de notre univers quotidien, s'est brisé, et par cette brèche se révèle la multitude des autres univers. Mondes inconnus lointains ou proches, mais dont la vision romanesque nous suggère des faces inconnues. Êtres faits de la même substance que nous, pris dans le même tissu de l'espace et du temps, et qui, par une série d'analogies, de ressemblances et de transpositions, amplifient soudain le champ de notre humanité². »

Mais aussi et ensuite parce que les lecteurs, instinctivement, intuitivement, comprennent qu'ils ont affaire à un moment privilégié de communication, qui tend à créer une atmosphère où, eux et les auteurs, communient sans que personne ne soit redevable à l'autre de quoi que ce soit. Sans les pousser à l'effraction, - si ce n'est ouvrir un livre à la première page – les auteurs attirent de manière fulgurante leurs lecteurs pour ne plus les lâcher, l'espace d'une lecture, ou l'espace d'une vie. C'est selon. Car comme le dit Umberto Eco :

« Après avoir reçu une séquence de signes, notre mode d'agir dans le monde en est changé, pour un temps ou à jamais³. »

Lui-même sera l'hôte durable de Sylvie de Gérard de Nerval pendant longtemps. De son propre aveu il la lira quarante cinq ans durant et la soumettra à de multiples analyses avec ses étudiants, dans plusieurs universités prestigieuses. Et bien entendu il consacrera beaucoup d'attentions à la phrase d'ouverture de Sylvie : *« Je sortais d'un théâtre. »* Cette citation d'Umberto Eco s'applique à la phrase d'ouverture plus qu'à toute autre séquence de signes, étant la séquence initiatrice dans les deux

². P.A. LESORT, « Le lecteur de roman, » *Esprit*, avril 1960, p.657.

³. U. ECO, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.55.

acceptions du terme : initiatrice parce qu'elle commence l'œuvre, et initiatrice en ce sens qu'elle relève d'un monde mystérieux, caché, secret ou difficile.

Les ouvertures de romans semblent dotées d'une voracité insatiable, à l'égale des mythiques plantes carnivores, capables, dit-on, de faire disparaître un être, instantanément, dans un luminescent engloutissement. Quiconque y goûte, y succombe, et se voit absorbé au détour de la première phrase qui campe un monde. Elles font fonction de la mythique ouverture des contes « *Il était une fois* », et transforment, en enfants, aux yeux émerveillés, écarquillés d'étonnement, n'importent quels lecteurs, y compris ceux avisés ou blasés. Sans qu'ils ne soient nécessairement de fées ou fantastiques, ces mondes, miraculeusement et instantanément dressés à l'instar d'un décor de théâtre, fonctionnent très vite, à plein, et s'embrayent en douceur sur la réalité. Sans à coup, les lecteurs ou les auditeurs, passent du monde sensible à celui de la fiction, sans qu'ils n'y prêtent vraiment attention. Et le premier s'efface devant le second, par le seul miracle de la force de l'expression et de ses artifices qui supplantent tous les autres.

En vertu de cette nature, beaucoup de théoriciens ont qualifié les ouvertures de romans de seuils et de lieux particulièrement stratégiques des textes littéraires. Cette stratégie réside certainement dans le fait que les phrases initiales ont tellement d'importance qu'elles en deviennent « invisibles » parce que « naturelles » comme les seuils, les frontières, les jalons, qui séparent deux espaces, sans plus, alors même que leur importance réside dans ce sans plus, profane et inattentif.

C'est pourquoi sans doute, Louis Aragon aimait à répéter que ses « *romans sortaient de la première phrase.* » C'est pourquoi aussi, Paul Valéry, dans sa critique lapidaire du roman, s'en est pris, violemment, à la première phrase d'un roman, devenu négativement célèbre : « *La marquise sortit à cinq heures* » et en fit l'élément central de sa critique désormais incontournable en en dénonçant la maigreur de l'illusion, et la pauvreté en poésie et en sémantique élaborées ; celles-ci devant être le résultat d'une réflexion épurée, noble, sophistiquée, du moins telle que la voulait l'auteur de

La Jeune Parque. Paul Valéry a conçu sa stratégie en fonction de l'importance décisive de la première phrase, et, en concentrant sa diatribe destructrice sur elle, il anéantit le reste de l'œuvre, sans même en parler. C'est à André Breton que l'on doit cette affirmation, selon laquelle Paul Valéry serait incapable d'écrire une ouverture pareille. Mais quoi qu'il en soit, dans l'intervalle, d'autres marquises, sortirent à cinq heures, dans d'autres romans, et sans doute à des heures indues dans certains autres, la magie de ces sorties, opérant toujours grâce aux ouvertures plus ou moins similaires, options certainement existantes dans quelques œuvres. Il est du moins permis d'attester l'existence de l'une de ces marquises dans le roman de Claude Mauriac, ironiquement intitulé : « *La marquise sortit à cinq heures*⁴. »

De même que les critiques ont souvent répété ces propos de Julien Gracq, devenus une référence:

« A chaque tournant du livre, un autre livre, possible et même souvent probable, a été rejeté au néant. Un livre sensiblement différent, non seulement dans ceci de superficiel qu'est son intrigue, mais dans ceci de fondamental qu'est son registre, son timbre, sa tonalité. Et ces livres dissipés à mesure, rejetés par millions aux limbes de la littérature [...] comptent, ils n'ont pas disparu tout entiers⁵. »

Mais avant même les premiers tournants des livres, déjà sont advenues leurs ouvertures, avec toutes les alchimies verbales qui les caractérisent et qui leur permettent, d'une part, de jaillir du néant, ou de l'étendue linguistique et conceptuelle qui constitue une forme de fond commun où le psychologique, le social, le culturel et surtout le cheminement intellectuel et de formation interviennent, et, de l'autre, de faire que toutes les autres phrases des œuvres s'inscrivent à leurs suites.

Bien entendu, le phénomène de l'intertextualité explique en partie, indirectement, de loin, ce pur jaillissement initial et initiateur. Car toute production littéraire est considérée, aujourd'hui, comme le résultat de phrases antérieurement lues et intérieurement mémorisées. Non pas méthodiquement mémorisées en vue d'être

⁴. C. MAURIAC, *La marquise sortit à cinq heures*, Paris, Albin Michel, 1961.

⁵. J. GRACQ, *Lettrines*, Paris, Corti, 1967, pp. 27-28.

récitées telles qu'elles. Mais mémorisées sous forme de séquences informes et magmatiques dans lesquelles l'écrivain puise et dispose ses énoncés selon l'inspiration et la spontanéité du flux créatif ou la construction consciente d'un esprit optant pour un projet théorique, anticipé dans ses moindres recoins par la réflexion. Cependant que l'aspect mystérieux demeure entier car il ne faut tout simplement pas oublier que le métier d'écrivain est l'un des plus ésotériques qui soient. D'abord parce que la faculté qui permet l'agencement linguistique prodigieux, perpétue l'inexplicable. Ensuite parce qu'il n'existe aucune institution pour former des écrivains. Le résultat de l'activité de cette mystérieuse faculté s'affirme d'abord dans l'écriture des ouvertures de romans et dans ce qui les suit. Louis Aragon, encore :

« Je me jette à l'eau des phrases comme on crie. Comme on a peur. Ainsi tout commence... D'une espèce de brasse folle, inventée. Dont on coule ou survit. (...) Je ne commence pas un roman, j'explique d'où le roman part ⁶. »

Relevant du monde de l'ésotérisme, de l'hermétisme des commencements, les phrases d'ouvertures, quasi-magiques, permettent aux romans d'être, de se faire. C'est en quelque sorte les actes de naissances, les actes fondateurs des œuvres, à partir desquels tout est désormais possible, faisable et réalisable. C'est le début de l'aventure de l'écriture, mais aussi de l'écriture de l'aventure, distinction et jeu de mots chers à Jean Ricardou. Et pour une fois, même dans une perspective moderniste, il est permis de confondre écriture et aventure, sans porter préjudice à l'une ou à l'autre, ni atteinte à la littérarité, à l'autotélicité, à l'autonomie, à l'autarcie de la fiction. Les ouvertures de romans demeurent une forme de cordons ombilicaux inaliénables, qui maintiendront, à jamais, les œuvres dans des relations symbiotiques avec leurs cultures, leurs histoires, les codes esthétiques qui les voient ou les font naître, les encyclopédies maximales qui leur préexistent, etc. Louis Aragon affirmait ceci à propos de l'ouverture du roman :

« Et je risque cette hypothèse que, au début de la création, phrase de réveil, incantation initiale, incipit de telle ou telle nature, le bizarre ou le dérisoire des mots surgis joue en moi le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un échangeur, m'oriente sur une route

⁶. L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, op.cit., pp.26-27.

*inattendue de l'esprit et, par un geste détourné, me détermine, homme ou créateur, dans l'invention de vivre ou d'écrire*⁷. »

L'invention ! Voilà le maître mot de toutes les activités de l'homme à commencer par la littérature où l'inventivité et la créativité sont sans doute les plus manifestes, car l'écrivain n'est redevable à personne si ce n'est à la société et aux autres écrivains qui mettent à disposition l'univers linguistique, dans toute son étendue, pour qui veut s'en servir, à des fins de communications utilitaires ou artistiques. L'écrivain n'est redevable à personne parce que seul son travail, dans l'intimité de son esprit et de son projet d'écriture, produit l'œuvre grâce à cette mystérieuse appropriation de la langue, à un agencement savant des mots épars et sans relation logique ou même artistique. Par l'effet de ces deux opérations, les mots deviennent poésie et art une fois manipulés par l'écrivain. Cette manutention intellectuelle se fait par le seul écrivain, sans aucune aide de quiconque, et c'est ce qui fait l'aura dont la noblesse mettra en échec tous les qualifiants, tant elle relève de l'indicible.

L'invention de vivre ou d'écrire dit Aragon. L'histoire de la littérature montre, du moins en ce qui concerne les écrivains illustres, que la différence entre vivre et écrire est ténue, imperceptible pour ne pas dire inexistante. L'étincelle de vie jaillissante dans cet univers linguistique inerte et incommensurable, reviendra toujours à la phrase d'ouverture, qui a suscité, suscite et suscitera encore beaucoup d'intérêts pour les critiques, les théoriciens et les auteurs eux-mêmes, ceux-là qui la considèrent comme le lieu privilégié où se remarque la maîtrise de leur art.

⁷. *Ibid.*, p.41.

I- Problématique

« *A toute vision, il faut apporter un œil adapté à ce qu'il y a à voir.* » Plotin

Mais pour étudier les ouvertures de romans, genre roi, aujourd'hui atteint, il est vrai, de gigantisme, tant sur le plan formel que sur celui de ses occurrences dans leurs différentes manifestations, mais aussi sur celui de l'étendue numérique toute simple, il est indispensable de réduire le genre à un corpus représentatif, impliquant un choix, subjectif comme tous les choix.

L'objectivité étant de mise dans un travail de recherche, à plus forte raison en littérature, l'option pour les romanciers Français, lauréats du prix Nobel depuis sa création, semble s'imposer comme espace de prospection logique, satisfaisant, du moins suffisant de consistance. Dans cette perspective, voir certains romans – ceux disponibles - de chacun des auteurs suivants : *Romain Rolland, Anatole France, Roger Martin du Gard, André Gide, François Mauriac, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Claude Simon, Gao Xingjiang*, représente un panorama, une vue d'ensemble, d'un siècle de productions, les plus appréciées universellement, et, permet donc quelques affirmations prétendant au dépassement d'une mise à l'épreuve convaincante.

Les phrases d'ouverture des romans produits par les auteurs sus indiqués serviront de corpus à ce présent travail de recherche et seront étudiées, en tant que productions littéraires, c'est-à-dire ouvrant des romans, occurrences d'un genre spécifique, au sein de la discipline et recourant à des pratiques discursives tout aussi spécifiques; en tant que données de l'encyclopédie, étendue assez vaste pour contenir les ouvertures de romans en tant qu'énoncés, le roman en tant que genre et la littérature en tant que discipline, avec ce que cela implique sur le plan sémantique; et en tant que particules éparses de l'intertextualité maximale qui préside à la création générale de la littérature à l'échelle disciplinaire, et donc, dans des perspectives, poétique, sémantique, et intertextuelle. La densité et l'étalement de la matière à étudier étant assez conséquente, neuf auteurs, avec pour chacun, la partie disponible de son œuvre romanesque, la prospection des trois axes devrait suffire amplement à montrer le fonctionnement, d'importance, des ouvertures de romans.

Étant les éléments initiateurs de romans à l'exclusion des autres genres, donc de pratiques textuelles beaucoup plus longues, montrer leur opérativité et leur contribution à ce vaste espace tant sur le plan narratif que discursif et énonciatif, orientera la recherche vers l'isolement de ces ouvertures des entités plus vastes, les romans respectifs, occurrences d'un genre en expansion, en mutations spectaculaires, rapides, et leur intégration à la littérature, comme continuum impressionnant et humainement impossible à délimiter dans son intégralité, rejoignant ainsi l'encyclopédie et l'intertextualité maximales des paroles du monde. Ces aspects constituent les projections dans lesquelles les ouvertures de romans peuvent être approchées exhaustivement et exploitées de manière optimale. Ainsi, ces primordiales phrases d'ouverture introduiront chacune à l'œuvre pour faire apparaître une harmonie d'ensemble et une possible, sinon nécessaire, symbiose, objectif de tout écrivain. Lequel écrivain, et ce, quel que soit son projet d'écriture, sa densité de créativité, sa portée innovatrice, vise en premier lieu une cohérence de structure, susceptible de fournir l'autotélicité indispensable à la fiction, la phrase d'ouverture demeurant la clé de voûte de tout le système de l'œuvre.

Sachant aussi et pertinemment que, dans la perspective de l'esthétique de la réception, l'horizon d'attente est :

« le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable qu'a le public du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, mode imaginaire et réalité quotidienne ¹. »

L'ouverture de roman assume la lourde et incommensurable tâche de concilier, à elle seule, tous ces éléments infiniment complexes, épars et non identifiables de prime abord, en les plaçant dans l'implicite et dans le comblement du déficit sémantique systématiquement opéré par le lecteur, étant donné que l'énoncé, aussi élaboré soit-il, ne peut, à lui seul, tout exprimer. La carence demeure même pour toute l'œuvre, qui ne signifie que par rapport au vaste monde de l'encyclopédie où elle s'intercale d'abord et avant tout grâce à son ouverture.

Les lectures se concentreront uniquement sur les phrases d'ouverture pour ne pas les vider de leurs substances et ainsi voir nécessairement le centre d'intérêt se déplacer vers le reste du texte et de ce fait diluer la force de frappe sémantique de ces mêmes phrases. Autrement, et d'une certaine manière, c'est entrer dans le jeu de l'auteur et se laisser happer par l'engrenage du fonctionnement textuel, sémantique, et illusoire de la fiction.

L'écueil tranchant reste cependant l'absence d'unanimité, d'un consensus, quant à une possible définition de l'incipit. Celui-ci varie d'une phrase à tout un chapitre selon les argumentations, allant de l'unité grammaticale représentée par la traditionnelle phrase, - laquelle, selon la formule consacrée, commence par une majuscule et se termine par un point - quoique dans *Histoire* et *Le jardin des plantes* Claude Simon ne commence pas son texte, ou sa phrase, par une majuscule, au chapitre initial constituant l'indivisible amorce sémantique et narrative, - en passant

¹. H.-R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.49.

par le paragraphe délimité typographiquement par l'alinéa du début et le blanc de la fin, annonçant un autre alinéa, celui du paragraphe suivant.

L'écart est donc considérable, la phrase, le paragraphe, le chapitre étant extensibles dans de grandes proportions. Sans compter qu'une phrase peut constituer un paragraphe ou un chapitre. Et c'est à ce titre qu'Andrea Del Lungo a utilisé l'heureuse expression de « *géométrie variable* » qu'il a emprunté au langage de l'aviation et de l'aérodynamique de manière générale. Il dit à propos de la variabilité de l'incipit :

« La question, bien sûr, est loin d'être résolue, compte tenu des difficultés posées par toute entreprise de découpage d'un texte littéraire. En fait, les fractures textuelles peuvent se multiplier, et il est souvent très arbitraire de choisir la principale; ou encore, il est évident que le partage formel ne correspond pas forcément au partage thématique du texte, [...] à tel point qu'on pourrait parler d'incipit " en deux temps ". Il faut donc penser à une sorte de géométrie variable de l'incipit, étant donné que le début peut souvent rebondir dans la suite du texte, voire constituer un véritable leitmotiv. La question du découpage est tellement complexe qu'il faudrait se demander aussi où un incipit commence, et quel est donc, dans ce territoire liminaire de passage, le véritable point d'entrée dans l'espace linguistique du texte proprement dit². »

La question du découpage du texte pour y délimiter l'incipit, au sens mouvant du terme, est tout à fait légitime, mais celle du début de l'incipit semble surprenante ! Le début ne devrait-il pas forcément coïncider avec le commencement physique du texte? En dehors de tous les appendices paratextuels : *préfaces, avant propos, avertissements*, etc. Du moment que beaucoup de ces éléments périphériques sont d'une autre main que celle de l'auteur. Pour certains ils sont même adjoints à titre posthume et par conséquent ne peuvent être intégrés à l'espace textuel proprement dit. Lequel, s'agissant d'art et de production de l'esprit, demeure inaliénable et indivisible. Sous peine de commettre un véritable sacrilège. Andrea Del Lungo cite Gérard Genette pour lequel le paratexte est :

« zone indéfinie entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)³. »

². A. DEL LUNGO, *L'incipit Romanesque*, Seuil, Paris, Seuil, 2003, pp. 52-53.

³. *Ibid.*, p.53.

L'option méthodologique en mesure de résoudre cette indécidabilité de situation et de délimitation de l'incipit trouverait une solution ou une réponse dans le choix de l'unité graphique universellement reconnue, du moins pour les langues latines et anglo-saxonnes, à savoir la phrase, unité linguistique de base du texte, quel qu'il soit. Mais pour encore plus de clarté et de certitude, du moment qu'il s'agit du texte littéraire où une phrase peut se constituer d'un seul mot comme de plus d'une centaine de lignes, la délimitation sera confiée au traditionnel balisage de l'autoritaire majuscule du début et de l'infranchissable point de la fin. En d'autres termes revenir à la séculaire définition de la phrase commençant par une majuscule et se terminant par un point.

Importante semble être la situation de la phrase d'ouverture qui cumule autant de fonctions et assure autant de rôles. C'est pourquoi, nombreux sont les théoriciens qui en ont traité. Aussi nombreux qu'illustres. Ceux-là et d'autres en ont disserté à longueur de pages ou de livres. Et au regard de l'abondante et non exhaustive bibliographie figurant en fin de *L'incipit romanesque* d'Andréa Del Lungo, trois cent onze ouvrages, thèses et articles, l'intérêt et l'importance de la question apparaissent clairement et statistiquement.

Si la phrase d'ouverture ou l'incipit ont été l'objet d'autant de travaux, souvent appliqués à un auteur unique il est vrai, c'est que le sujet est d'importance. Tel exercice de funambulisme que de travailler sur une phrase unique fût-elle celle du commencement – le parallèle est tentant : une seule phrase un seul fil. Mais comment aborder cette phrase d'ouverture ? Son caractère unique et problématique, gage de possibilité de curiosité intellectuelle et de recherche, réside dans son statut de passage transitoire et donc de lieu stratégique entre, d'une part, le monde réel ou considéré comme tel du fait de sa nature saisissable et vérifiable dans le monde encyclopédique et, d'autre part, l'espace de fiction, lui aussi figurant dans l'encyclopédie, mais instantanément exclu du domaine du sensible, intégré qu'il est au roman, genre fictif par convention et par excellence.

Entre ces deux espaces, celui de la réalité complexe qui entoure l'acte de lecture, et celui du texte, il n'y a pas de *no mans land*. Le passage est fulgurant. Mais la séparation demeure. Fantomatique et évanescence. Grâce à la magie de la phrase d'ouverture.

La recherche ne peut être conduite sans d'abord une série de précautions à prendre, la première est de parler d'ouverture de roman, entité somme toute stable en comparaison à la fluctuante et houleuse délimitation de l'incipit. Même si l'ouverture de roman, confinée dans la phrase, demeure, dans certains cas, très problématique. Claude Simon commence son roman *La chevelure de Bérénice* par une phrase de 96 lignes. Devant une telle ampleur la ligne devient la vaine unité de mesure ! Jean-Paul Sartre ouvre son roman *La mort dans l'âme* par cette interrogation, on ne peut plus laconique : « *Une pieuvre ?* »

Deuxième précaution à prendre : *être le moins subjectif possible*. Le choix des auteurs lauréats du prix Nobel de littérature répond à une double exigence. D'abord celle de l'objectivité, ces auteurs ayant été choisis par la plus prestigieuse institution intellectuelle jamais créée - même si l'attribution en elle-même et les critères de choix sont de plus en plus critiqués et répondent à des considérations beaucoup plus politiques qu'esthétiques ou strictement académiques. Ensuite celle de la contemporanéité, la première attribution datant de mille neuf cent un et la dernière de deux mille. Lorsque ce sujet a été introduit, Jean-Marie Le Clézio n'a pas encore été primé. Ce qui étale la période étudiée sur un siècle, le précédent, segment temporel assez important pour accueillir des codes esthétiques différents et des projets d'écriture divergents, ainsi que des préoccupations philosophiques et existentielles majeures; ce siècle de grands bouleversements, dans les croyances, dans les inventions les plus spectaculaires, mais aussi, du triste privilège d'avoir été l'hôte des conflits les plus meurtriers, le déclenchement des deux grandes guerres mondiales et d'autres encore locales, régionales, mais non moins génocidaires, entraînant une refonte du monde tant sur le plan politique que culturel et communicationnel.

Mais aussi qui le situe dans cet espace ainsi identifié par Andréa Del Lungo :

« Enfin, le roman contemporain a généralement refusé toute forme de codification du début, en éludant, entre autres, les procédés classiques de légitimation de la prise de parole; au contraire, le caractère arbitraire et violent de cette dernière a souvent été souligné par le recours à une voix narrative apparemment sans origine, à travers une écriture fragmentaire qui est souvent le signe de l'œuvre en devenir ⁴. »

Andréa Del Lungo abonde dans ce sens, celui de la spécificité de l'écriture du vingtième siècle, qui, globalement, semble innover en matière de composition romanesque; il écrit quelques lignes plus loin :

« Dans le genre romanesque, d'ailleurs, la caractéristique fondamentale de la poétique du fragment, propre à de nombreuses œuvres du xxème siècle est de bousculer l'ordre et de briser la linéarité classique de la narration, ce qui permet d'affranchir le commencement de toute motivation traditionnelle. Tout en exposant le caractère arbitraire d'une composition essentiellement elliptique, l'œuvre fragmentaire atténue, par le biais d'une incessante répétition, la violence de l'acte de la prise de parole, jusqu'à abolir la notion même de début, bien qu'avec des modalités différentes ⁵. »

Le corpus, objectivement reconnu et délimité, l'analyse se devait de prendre un cheminement qui doit continuellement garder comme point de mire l'objectivité justement. Toujours animé par cette préoccupation, l'objectivité, l'ouverture de roman, une phrase, se voit, de facto, isolée, traitée comme unité plus ou moins autonome, mais au-delà de cet aspect quasi magique ou initiatique de la phrase d'ouverture du roman, des interrogations techniques doivent être soulevées pour un examen attentif et peut-être sans passion.

- *L'ouverture du roman est-elle seulement littéraire ?*

- *Peut-elle prétendre, dans sa solitude et son dénuement temporaires, à une spécificité authentiquement littéraire ?*

- *Que signifie-t-elle et par rapport à quoi cette signification opère-t-elle, du moment que le reste du texte dépend organiquement d'elle ?*

⁴. *Ibid.*, p.26.

⁵. *Ibid.*, p.27.

- Pourquoi la phrase d'ouverture se distingue-t-elle par autant de caractéristiques étrangères aux autres phrases ?

- Une phrase, une seule, peut-elle avoir autant d'importance, alors que rien dans sa configuration ne la distingue des autres ?

- La mobilisation d'autant de présupposés sémantiques et narratifs, tient-elle uniquement à cette position privilégiée d'être au commencement ?

- Le savoir encyclopédique, qui distend à outrance la phrase d'ouverture, s'y concentre cependant. Comment ?

- Ce savoir, véritablement encyclopédique et pluridisciplinaire coexiste-t-il avec l'intégrité formelle de la phrase ?

- Par ce savoir, d'emblée très dense, la phrase d'ouverture ne représente-t-elle pas "une assurance sur l'avenir" par rapport à tout ce que dira l'auteur ?

- Dans sa formulation qui se veut singulière – la spécificité de la discipline tient à cette même singularité, synonyme de créativité, d'originalité, d'esthétique de la langue que la répétition, la reprise, les redites affaiblissent considérablement – la certitude est-elle catégorique au regard du gigantisme de la discipline ?

- Quels rapports entretient-elle avec les autres textes et particulièrement avec leurs ouvertures ?

- L'intertextualité, puisqu'il s'agit de cela, est-elle repérable avec certitude, à ce seul niveau de texte ?

- Cette phrase d'ouverture, est-elle seulement une phrase ?

II - De la littérature

1- Présence

2- Incidence

3- Quiddité

« Si les portes de la perception étaient nettoyées, le monde apparaîtrait tel qu'il est, infini. » Blake

La discipline a son prix Nobel. Serait-il incongru de demander pourquoi la géologie, et l'informatique n'ont-elles pas leurs propres Nobel ? Pourtant, c'est de ces deux disciplines que dépend le monde d'aujourd'hui ; le pétrole et l'information étant le nerf de la vie moderne. Un Nobel de l'architecture ? Du design ? De la première dépend une partie de l'ergonomie, de la convivialité des grands espaces urbains, de plus en plus peuplés et envahissants ; de la convivialité mais aussi du bonheur au sens cosmique. Quant aux promoteurs du second, ils sont pratiquement les prophètes de l'ère moderne.

La littérature a donc son Nobel. Qui date de mille neuf cent un. Un peu plus d'un siècle. Un laps de temps en regard des siècles et des millénaires – et jusqu'à aujourd'hui- où la parole a été le tout de l'homme. Les discours les plus volumineux des humains relèvent de la littérature ou de ceux, annexes qui s'y rapportent. Certaines œuvres, dans leur simplicité et leur réduction apparentes, ont fait naître des tonnes de commentaires, d'analyses, d'études. Et elles n'ont pas fini d'en générer d'autres. Que l'on songe à l'*Ulysse* de James Joyce, au *le Bruit et la fureur* de William Faulkner, aux volumineux romans d'Umberto Eco.

Tzvetan Todorov cite un hymne védique, de l'ancienne littérature sanskrite pour montrer le caractère foncièrement universel de cette discipline : « *C'est dans le filtre tendu aux mille coulées que les poètes, cherchant l'inspiration, clarifient leur discours* ¹. »

Mais la littérature propose de manière ludique des réponses séduisantes, à des questions fondamentales, celles des commencements justement. Ainsi James Joyce dans *Finnegan's Weak*, œuvre opaque et ayant déclenché d'innombrables polémiques, d'infinies controverses, d'interminables discussions, propose un exercice de gnose, et, partant d'exégèse, de haute voltige, en recourant à l'ésotérisme de la Kabbale. Il choisit d'organiser son roman en dix chapitres, en référence aux dix sefirot, constituant l'énigmatique arbre de vie, mais surtout de débiter chacun de ces chapitres par un coup de tonnerre qui se veut un cryptogramme annonçant et expliquant les grands bouleversements connus par l'humanité. Bababadalgharagh ... étant le premier, marque le passage du paléolithique au néolithique avec l'apparition de la parole. L'apparition de la parole ! Quel philosophe, érudit, intellectuel, linguiste, n'a rêvé à ce moment primordial de la parole dans son premier jet ? Quel chercheur n'a tenté de percer ce big-bang de la première caractéristique humaine ? Quel être, quel qu'il soit, n'a pas pensé à cette faculté extraordinaire de la parole dont la manifestation la plus prégnante trouve son application la plus raffinée en littérature ? Toutes les disciplines se sont essayées à la question primordiale. Sans succès. La littérature aussi. James Joyce avec *Finnegan's Weak*. Les autres écrivains avec la phrase d'ouverture. Se dispensant de répondre autrement que par l'art.

Il faudrait sans doute rappeler que le terme littérature a une histoire, en ce sens qu'il vient seulement d'en supplanter d'autres qui ont désigné le même champ d'activité intellectuelle. Lui-même résiste, depuis un certain temps à la contestation de son emploi et souvent la substitution de texte, écriture ou le recours aux genres, poésie, théâtre, nouvelles, roman particulièrement, opèrent une éclipse totale de littérature.

¹. *Ibid.*, p.296.

De l'utilisation de texte comme substitut à littérature, ou œuvre littéraire, Claude Duchet écrit :

« Le mot texte n'implique pour nous aucune clôture, surtout pas celle de sa majuscule initiale (qui n'est du reste qu'une convention parmi d'autres) ou de point final. Il s'agit d'un objet d'étude, dont la nature change selon le point de vue d'où il est abordé (de l'œuvre à la formation discursive telle que Michel Foucault l'a définie), et dont les dimensions varient semblablement, de la plus petite unité linguistique à un ensemble repérable d'écrits : le texte utopique et la collection des écrits utopiques d'une époque, ou même la totalité transchronique de l'écrit utopique ; mais texte aussi la page que vise tel commentaire, ou telle "explication de textes", la citation, le rhumb valéryen, ou l'exergue de ce propos². »

La discipline est tellement bouillonnante de vitalité, rebelle, innovatrice, qu'elle en devient cannibale : elle dévore sa propre appellation et certains de ses genres ! Régulièrement.

Sans doute parce que la dimension esthétique – dimension essentielle qui sous-tend toute l'activité littéraire – a elle-même évolué depuis « *le charme éternel de l'art grec* » et l'avant-garde s'est vue continuellement sur la crête écumeuse de la vague du progrès, de l'évolution et des effets de mode. Et à ce titre Claude Lévi-Strauss a saisi et fixé pleinement l'historicité des évolutions lorsqu'il disait : « *Les arts archaïques, les arts primitifs et les périodes "primitives" des arts savants sont les seuls qui ne vieillissent pas³.* »

Mais au-delà du débat toujours d'actualité qui tente de répondre au questionnement de la nature des structures (*objectives ?*) constituant l'esthétique d'une œuvre ou d'une certaine sensibilité (*adhésion ?*) du sentiment humain, le menant à considérer certaines œuvres comme esthétiques à l'exclusion de certaines autres, inévitablement, il faudrait revenir à la littérature et, encore une fois, se demander pourquoi permet-elle tant de réalisations et d'intérêts. Intellectuels s'entend. Pourquoi réalise-t-elle le tour de force de susciter une telle curiosité à propos de la

². C. DUCHET, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature* n° 1, 1971, pp.5-14. .

³. C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.43.

phrase d'ouverture d'un roman ou d'un corpus étendu alors même que personne ne s'est jamais intéressé au premier coup de burin ou de ciseau pour une sculpture, au premier trait de fusain ou de pinceau pour un tableau de peinture, à la première pierre d'un édifice, d'un monument, fût-il les pyramides d'Égypte ?

Sans doute parce que les arts offrent un produit fini, qui ne peut être « esthétique » qu'en tant que tel, alors même que la littérature le montre en train de se réaliser, mot par mot, phrase par phrase. Quel privilège ! Roland Barthes disait que « [...] *le sens n'est pas "au bout" du récit, il le traverse*⁴. »

Il est tentant de dire que son esthétique aussi. Mais elle naît avec le commencement et son effet indétrônable d'où l'intérêt de la phrase d'ouverture du roman. Pour appuyer cet effet indétrônable de la phrase d'ouverture du roman et du travail d'énonciation qui la sous-tend la parole est momentanément donnée à Dominique Maingueneau lequel voit qu'

*« Il suffit de renoncer à réduire le langage au rôle d'un instrument "neutre" destiné seulement à transmettre des informations pour le poser comme une activité entre deux protagonistes, énonciateur et allocutaire, activité à travers laquelle l'énonciateur se situe par rapport à cet allocutaire, à son énonciation elle-même, à son énoncé, au monde, aux énoncés antérieurs ou à venir*⁵. »

C'est sans doute pourquoi certains auteurs ont eu une préoccupation véritablement majeure pour la phrase d'ouverture et le commencement de l'œuvre.

⁴. R. BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication* n°8, Paris, Seuil, 1981, p.12.

⁵. D. MAINGUENEAU, *Approche de l'énonciation en linguistique générale*, Paris, Hachette, 1981, p. 8.

II.1. Présence

Laurence Sterne, dans son célébrissime roman *Tristram Shandy*, a sans doute tenté de répondre à la plus primordiale des questions : Où se situe le vrai commencement ? Celui de l'œuvre. Ironiquement, - il ne reste que l'ironie à l'esprit qui vacille devant les béances des grandes questions qu'aucune réponse ne saurait combler parfaitement - il situe le début de son roman au moment de sa conception biologique en tant que héros et narrateur, alors que ses parents, dans ce moment d'intimité échangeaient des propos burlesques. Mais ce commencement en est-il vraiment un ?

Non bien sûr, car ses parents ont eux aussi été conçus un jour et les leurs avant. Donc il n'y a point de commencement primordial. Tout commencement est logiquement précédé par tant d'autres, ceux des éléments qui vont le permettre. Et ainsi de suite. Certains remonteraient à Adam ; d'autres à un quelconque couple d'hominidés retrouvés dans un lointain désert, perdus dans l'obscur aube des temps; d'autres encore au primordial big-bang ! Mais tous ces commencements n'en sont pas. Point de salut donc devant cette question demeurant lancinante.

A moins de confier la réponse à la vénérable discipline de tous les possibles qu'est la littérature. C'est sans doute l'une des causes de son existence.

Laurence Sterne va jusqu'à l'autodérision lorsqu'il se convainc et fait adhérer son lecteur à ce point de vue selon lequel il est vain de vouloir tout dire, à propos de tout, dans une œuvre littéraire, à commencer par le commencement. Précurseur, Laurence Sterne, a, en tant qu'écrivain, penseur, théoricien de la littérature, pédagogue, démontré l'impossibilité de superposer l'œuvre de fiction et le monde encyclopédique qui la voit naître, communément appelé réalité et dont l'étendue reste considérable, voire infinie.

Mais ce faisant, Laurence Sterne ne voulait-il pas, par un mouvement d'analogie, parler aussi du commencement de la discipline qui lui a permis d'écrire un roman aussi atypique qu'avant-gardiste. Le doute est permis devant une œuvre aussi polygraphe, atypique et dense. Mais la question demeure. Où, tout commence ? La question primordiale et d'ouverture restera sans doute : depuis quand la littérature existe-t-elle ? Certainement depuis que les humains ont parlé ! La réponse est dérisoire. Toutes le seront. C'est pourquoi James Joyce a écrit *Finnegan's Wake*. C'est pourquoi aussi les anthropologues, les ethnologues, les historiens ont formulé l'hypothèse selon laquelle les humains – un jour – ont pris la liberté, une liberté, des libertés, dans la fabrication d'objets utilitaires et vitaux pour leur survie. Ces libertés ont certainement été prises dans un moment de paix et d'abondance. Puis de l'utilitaire est née une fonction magico-religieuse où les libertés grandissantes, forgent les mythes et les codes esthétiques, qui deviendront de plus en plus autonomes, donc abstraits.

Cette abstraction, cette autonomie, gardent pour fond commun les vitales préoccupations humaines. Pour la plupart biologiques : la peur, la faim, la douleur, la satiété, la sexualité, la mort, etc. Cette autonomie, peu à peu grandissante, constituera progressivement l'activité esthétique, qui, de par cette abstraction de la culture – se constituant parallèlement par le biais des réflexes valorisants – deviendra le besoin esthétique. Cette autonomie a certainement eu comme amorce décisive la capacité de la figuration. Indépendamment des explications psychanalytiques, l'invention de la figuration a engendré l'expression artistique qui s'est donnée comme matériaux les couleurs, le bois, la pierre, les métaux.

La figuration (*avant, après, simultanément aux matériaux ?*) s'est emparée de la parole et de l'écrit. A moins que ce ne soit le contraire : la parole qui invente les autres arts par la capacité de l'abstraction et de la figuration. La question du commencement reste pendante donc. Et mystérieuse restera sa réponse.

Quoi qu'il en soit, dans toutes les civilisations, un fond littéraire primitif – souvent anonyme ou dont la paternité est contestée tel Homère, et *l'Iliade* et *l'Odyssée*, paternité qui va d'ailleurs engendrer, en partie, la fameuse querelle des Anciens et des Modernes – a fondé la littérature en tant qu'art autonome. Car l'existence des autres matériaux de l'art reste indépendante et externe, s'offrant à l'intelligence de la main et aux capacités de façonnement de l'homme. La parole demeure une partie constituante de l'esprit si ce n'est l'expression de cet esprit dans sa totalité. Peut-on penser en dehors des mots ? Assurément non. D'ailleurs l'artiste « pense » son œuvre dans sa matière première, les sons pour la musique, les couleurs pour la peinture, les formes pour la sculpture, et ainsi nécessairement les mots interfèrent entre l'homme et ces matières physiques. Mais en dehors de ces situations concrètes, les mots, et les seuls mots interviennent massivement, lorsqu'il s'agira de dire un mode de savoir et de connaissance abstrait, relatif à la pensée dans son intimité, sa singularité, sa profondeur ; où il sera question des rapports interhumains, faits de sentiments, de passions, qui tissent les liens équivoques, à la base des grandes collectivités humaines et plus tard des sociétés organisées, lorsque, sur les préoccupations végétatives, le rêve l'emportera et plongera l'être dans le monde kaléidoscopique de l'esprit, affranchi de tous les endiguements séculaires, se voulant une uniformisation pour une hégémonie des croyances dominantes du groupe, les mots auront cette place privilégiée qui engendrera cette autre activité privilégiée qu'est la littérature.

Les mots, et partant la littérature, investissent le champ très complexe de l'individu et de la société, car l'écrivain n'a plus la prétention de connaître le monde et de le faire connaître, mais de créer, de construire, de proposer une œuvre, à partir de la réalité vécue, avec plus ou moins d'indépendance. Cette créativité s'exprime d'abord et avant tout dans le commencement de l'œuvre.

La phrase d'ouverture, à ce titre, représente, par rapport au monde sensible, un exercice de lévitation, qui, par le miracle de l'agencement des mots, instantanément, déroberont le sol bien matériel, bien solide de la réalité, pour amorcer un monde de faits, d'événements, d'atmosphères, d'ambiances, autonome, tenant miracu-

leusement en suspension, et accaparant l'attention, toute l'attention du lecteur. Le moment le plus fort dans l'œuvre, comme dans les numéros d'adresse, étant, incontestablement, la phrase d'ouverture, et les premiers centimètres de vide entre le corps de la jeune fille et le support sur lequel elle repose. On parle de fils invisibles dans ce deuxième cas, car croire à une forme ou à une autre de magie, relève de l'enfantillage, en comparaison d'une explication technique quelle qu'elle soit. Mais dans le deuxième cas, il doit y avoir, là aussi, des fils invisibles, ceux de l'alliance extraordinaire de l'esprit, et de la langue, mais sans qu'aucune explication technique ne soit permise. Et il faut bien se rendre à l'évidence de la magie spécifique à la littérature.

C'est sans doute pourquoi la littérature demeure présente, continuellement, avec certaines occurrences plusieurs fois millénaires. Hésiode se lit toujours. Il est sans doute l'objet de travaux de recherches dans certaines universités. Si cet état se poursuit jusqu'à ce jour, c'est parce que, Hésiode, aussi bien dans sa *Théogonie* ou *La généalogie des dieux*, que dans *Les travaux et les jours*, a su créer un arbre généalogique des principales divinités de la Grèce Antique, invention de l'esprit et des passions ; et a trouvé les mots nécessaires pour dire l'injustice de la spoliation d'héritage perpétrée sur lui par son frère.

Hésiode, existentiellement, concrètement, a vécu un déchirement dramatique, se faire spolier son héritage par son frère qui a corrompu les juges chargés du procès. L'injustice étant un fait négatif marquant, la littérature a favorisé le désir d'épanchement, palliatif et quelque peu soulageant, de l'auteur Grec. Elle lui a permis, aussi extensible qu'elle est, d'organiser ce monde chaotique de la mythologie Grecque dont l'ordre, l'agencement, la classification lui tenait à cœur pour les raisons évidentes de la conservation pour la postérité et la sauvegarde d'un patrimoine censé, esthétiquement, expliquer le désordre du monde et par là ébaucher un commencement. Pourquoi un écrivain s'est-il attelé à dresser une généalogie des dieux s'il ne s'est pas senti leur semblable ou apte à le devenir justement grâce à

cette tâche. Expérience d'une vie, qui veut s'étendre à une éternité. On en parle toujours, car ce fut de la littérature sublime et désintéressée, au service des dieux.

En fait la littérature a occupé pendant longtemps la sphère d'activité de toutes les disciplines actuelles. A commencer par l'Histoire. D'abord et avant tout à partir d'un travail de mémoire, certainement de l'ordre du vital et du pragmatique, il a fallu se souvenir d'un lieu protecteur, pourvoyeur en biens ; les humains se sont mis à se rappeler et à raconter à leurs semblables leurs souvenirs salvateurs, ou nostalgiques, dans les moments difficiles des revers de l'existence. Ces souvenirs nostalgiques sont tout aussi salvateurs, car ils permettent l'espoir d'un retour agréable des moments regrettés, source de cette nostalgie, et dans l'intervalle de supporter ces moments difficiles. Puis, une fois une certaine stabilité et un semblant d'abondance acquis, ces récits se sont transformés en rituels de loisirs, d'éducation, de mémoire, d'identité, d'intégration sociale, de reconnaissance, de tendresse : l'image idyllique des contes d'hiver autour d'un feu.

Ces récits représentaient, d'une certaine manière, la quintessence de toutes les sciences actuelles de l'homme. Sans la littérature antique grecque, les connaissances sur cette même Grèce antique seraient beaucoup moins importantes. Le même constat est valable pour la civilisation tribale de l'Arabie antéislamique. Sans les monumentales poésies de l'époque, tout aurait à jamais disparu, cette région du monde n'ayant aucun patrimoine archéologique.

Ces récits, la littérature de l'époque, après avoir usurpé, avec bonheur, le rôle de l'histoire, ont représenté la première cristallisation de l'esprit en constituant une vaste fresque, reflétant l'essentiel du mode de vie dans toute sa constituante, et surtout dans une certaine idéalisation, car personne ne s'est préoccupé de raconter la trivialité de la vie dans sa banalité et sa quotidienneté.

Cette idéalisation se devait d'abord d'être esthétique. Mais pour que cette idéalisation puisse être pleinement esthétique, il a fallu libérer l'imaginaire et le rêve,

garants de la jouissance intellectuelle supérieure. Celle propre à l'homme dans son expression artistique qui n'est que sa capacité à combiner et à différencier à l'infini. Cette capacité, se matérialise d'abord en œuvre littéraire qui eut la valorisante ambition de saisir une expression, une parcelle de cet infini, de les fixer, de les rendre vivantes et accessibles à l'intellect par sa seule force expressive, alors même que l'œuvre littéraire renie l'expression en tant que résultat d'un prétexte ; ce qui en ferait une pâle exécution subordonnée, éphémère parce qu'une fois exprimé le prétexte, elle n'aurait plus aucune raison d'être.

Et dans cette faille, l'œuvre littéraire s'émancipe du prétexte réducteur, et permet l'épanouissement. La subjectivité de l'écrivain la valorisant, la rendant naturelle, voire indispensable, émancipe l'homme, dans sa plénitude, sous peine d'être réduit à une créature pauvrement végétative et unidimensionnelle.

C'est pourquoi, pour le regard profane, l'œuvre littéraire naît avec la facilité de la spontanéité et du don, et par conséquent elle cache souvent un caractère symbolique et des références préméditées, donc identifiables. Or, il n'en est rien. Toute la portée de l'œuvre littéraire réside dans sa surface plane, sa nudité, offerte en quelque sorte, et toutes les excroissances qu'on lui adjoint ne sont qu'impressions suscitées par sa force expressive, inspiratrice, dérangeante, troublante, étrange, séduisante ou interrogative, à l'infini. Parce que sortant de l'ordinaire.

C'est ce regard profane qui délaisse l'œuvre pour ses causes et ainsi s'installe un strabisme intellectuel difficile à corriger. Seule une approche rationnelle de l'œuvre littéraire en tant que finalité en soi, permet de la voir dans son authenticité.

L'écrivain regarde le monde avec une cohérence supérieure dans la vision. Une omniscience et une omniprésence latentes, puisées dans ses nombreuses lectures, le font planer très haut au-dessus du commun des mortels. Et façonnent partiellement ses œuvres. Car quand l'écrivain compose une œuvre, il se considère, philosophiquement, socialement, historiquement, culturellement, linguistiquement,

solidaire d'un tout supérieur, d'une entité englobante et assez vaste pour contenir les innombrables repères d'une civilisation entière. Il se sent, se voit impliqué dans la littérature et l'histoire et prêt à s'engager fermement, dans toute l'étendue de ces disciplines, passé, présent, futur, liés d'un seul tenant, ayant la même profondeur dans laquelle il opère une intégration ou même une véritable identification.

Ainsi, l'écrivain s'empare de la langue dans ce qu'elle a de plus étendu et de plus vaste. Son premier projet étant de l'explorer et de se mesurer à l'incroyable défi de domestiquer les mots et d'en faire un discours indépendant, mais expressif, signifiant, incarnant dans sa fiction une « réalité » dense, souvent impénétrable. Qui ne connaît aujourd'hui Ulysse, entouré de tous les êtres légendaires qui firent sa véracité jadis, l'ont transmise naguère, la perpétuent aujourd'hui même à l'heure des satellites ? Qui, plus que la fiction, peut traverser impunément les âges, peut transiter authentiquement à travers toutes les réalités ? Quel héros, quel qu'il soit, prétendra ne rien devoir à Ulysse ? Dans les arts dits plastiques, quel peintre n'est pas éternellement redevable aux anonymes artistes rupestres de la préhistoire, déjà habités par le génie de l'embellissement, le seul authentiquement humain ? Et c'est à ce titre que tout le patrimoine artistique et littéraire se conserve, se perpétue, s'enseigne, se transmet, se retrouve à l'intersection de plusieurs disciplines qui tentent de l'étudier, de l'expliquer, de l'éclairer, de le commenter parce qu'il dit une polysémie, une polyphonie, parce qu'il interroge autant et plus qu'il ne révèle et surtout parce qu'il constitue simultanément son propre arrière-plan conceptuel et philosophique avec son expression et la forme choisie, les deux dimensions se rejoignant dans la fiction, lieu et foyer de tous les délices spirituels. Albert Béguin cite le philosophe allemand Johann Gottfried Herder qui conçoit que l'imagination, génératrice de la fiction est la véritable source de « la connaissance supérieure » :

« La connaissance supérieure provient des mille sensations internes, dont le faisceau convergent constitue l'imagination, véritable faculté centrale ; elle produit non seulement les images, mais aussi les sons, les mots, des signes et des sentiments pour lesquels souvent le langage n'a pas de nom ¹. »

¹. A. BÉGUIN, *L'âme romantique*, Paris, Armand Colin, 1951, p.10.

Ce qui, d'une certaine manière, légitime l'existence de la littérature et la rend indispensable à l'homme et ce, à divers titres.

Mais même ainsi regardée, la littérature, ne s'arrête pas seulement à cette noble fonction. Elle en a d'autres, nombreuses et sans doute non encore découvertes dans leur totalité statistique. Parmi ses autres fonctions, la littérature porte un immense savoir, de l'ordre de l'encyclopédique. *Victor Hugo, Honoré de Balzac, Émile Zola, Henri Beyle Stendhal, Gustave Flaubert*, renseignent leurs lecteurs, et ce, d'une manière quasi-totale, sur l'homme d'abord, ses passions, sa psychologie, ses motivations existentielles, ses rapports très complexes avec ses semblables, mais aussi sur les institutions de l'état, le monde des finances, le crime, la police, la justice, l'administration pénitentiaire, l'armée, etc. A ce propos, c'est-à-dire la dimension encyclopédique, et même didactique de la littérature, Jean-Paul Sartre écrivait, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « *La fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent*². »

Sans pour autant renier, ni diminuer ce rôle didactique et encyclopédique, la littérature, dans son immense ampleur se permet de cultiver ce pourquoi elle existe, l'aspect, la forme, l'écriture, car comme le dit Roland Barthes :

*« Dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850), son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé*³. »

Choisir l'engagement de sa forme ! Telle est la principale préoccupation des écrivains modernes. Mais peut-on généraliser à outrance peut-être. L'épopée, la tragédie même, avaient elles aussi le culte de la forme, qui s'annonçaient d'abord dans leurs protocoles de commencements. Si la littérature en tant que pratique suscite autant de discours c'est qu'elle ne peut être réduite à aucune contingence qui puisse l'expliquer, sinon ce serait un retour réactionnaire, mortel, vers la cause au détriment de l'œuvre.

². J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p.348.

³. R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p.09.

II.2. Incidence

Interrogé sur son film *Scènes de la vie conjugale*, le grand cinéaste Ingmar Bergman a répondu ceci : « *J'ai écrit ce film en trois mois, je l'ai tourné en quatre mois. Mais il m'a fallu une vie entière d'expérience*¹. »

C'est cette « *vie entière d'expérience* » non mesurable, non chiffrable, indicible dans sa totalité, qui permet une œuvre littéraire à l'échelle individuelle. C'est aussi cette somme d'expériences multiples qui engendrent la littérature.

Des grandes épopées homériques à « *l'art pour l'art* » du Parnasse, au nouveau roman, des siècles d'histoire, de croyances, de gloires, de décadences, ont défilé. Des siècles de littérature aussi. De littérature. Mais à la différence des autres activités, la littérature a survécu, presque intégralement. Sans doute parce que cette utilisation spécifique et esthétique de la langue comme le dit judicieusement Louis Aragon, a pour but d' "inventer l'homme" et il est donc impératif de la considérer

« *comme une apologie de l'homme inventé, en opposition à la prétention que tant de gens ont eue de nous donner notre portrait [parce qu'elle est, en définitive] poème sur la vie et l'amour, la solitude et la mort*². »

Cette « *vie entière d'expérience* », celle de l'écrivain, fait de lui non pas un écrivain par intermittence, comme cela se fait dans les autres métiers, mais en constante situation dans l'activité d'écrire. L'auteur est auteur tout le temps, continuellement, perpétuellement, à l'affût de tout souffle poétique, de toute évocation abstraite et artistique, de toute inspiration valorisante, de toute émotion, toute observation, éléments et dispositions de l'esprit annonciateurs de ce mystérieux travail de l'écriture, qui, souvent, s'annonce dans la phrase d'ouverture.

¹. *L'Humanité*, 22 janvier, 1975.

². Cité par C. PRÉVOST, *Littérature, politique, idéologie*, Ed. Sociales, 1973, p.187.

Louis Aragon soutenait :

« En fait, et c'est ce qu'il faut comprendre, je n'ai de ma vie, au sens où l'on entend ce verbe, écrit un seul roman, c'est-à-dire ordonné un récit, son développement, pour donner forme à une imagination antérieure, suivant un plan, un agencement prémédité. Mes romans, à partir de la première phrase, du geste d'échangeur qu'elle a comme par hasard, j'ai toujours été devant eux dans l'état d'innocence d'un lecteur ³. »

Bien entendu, « l'état d'innocence » du lecteur est à prendre avec beaucoup de précautions, tout comme il n'est pas permis de généraliser ces dires de Louis Aragon à toute la communauté d'écrivains. Certains se sont livrés à un véritable travail de recherche de l'ordre du scientifique. Ils sont légion. D'autres se sont évertués jusqu'à filmer des lieux, un parcours, plusieurs fois pour l'intégrer à un roman. Umberto Eco, de son propre aveu a parcouru et filmé un itinéraire dans Paris, celui-là justement que Casaubon, le héros du *Pendule de Foucault*, empruntera, poursuivi qu'il était par une horde d'illuminés qui en voulaient à sa vie, après avoir attenté à celle de son ami Belbo et à celle de la séduisante Lorenza, la fiancée de ce dernier : *« Je dois avouer que, pour écrire ce chapitre, j'ai à plusieurs reprises fait le parcours de nuit, un magnétoscope à la main, afin d'enregistrer ce que je voyais et mes impressions⁴. »*

Le célèbre sémioticien précise encore plus cette position et cette manière d'opérer pour écrire :

« N'allez pas croire que j'ai agi ainsi par souci de réalisme, je ne suis pas Zola. Mais quand je raconte, j'aime avoir sous les yeux les espaces dont je parle : cela me donne une sorte de familiarité avec l'histoire et m'aide à m'identifier à mes personnages ⁵. »

Mais dans son autre aspect, indissociable de l'écriture, la lecture, quelle incidence peut-on ou doit-on attribuer à la littérature ? L'art et la littérature ont cet inestimable privilège, ce pouvoir d'inventer des espaces de prospection en totale autonomie par rapport au monde sensible.

³. L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p.43.

⁴. U. ECO, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p. 82.

⁵. *Ibid.*, p. 82.

Indépendants du monde sensible, l'art, la littérature et les théories qui s'y rapportent se voient donc promus, par essence, à un infini spéculatif et sémantique ou du moins aux espaces les plus vastes qui soient. C'est pourquoi, l'art a toujours permis les affirmations les plus illustres qui puissent exister. Il a permis, en outre, des débats enflammés, passionnés, contradictoires, des polémiques infinies et sans conclusions, des querelles prétendant au monde savant, jouant sur cette liberté d'imagination et de prospection de l'imaginaire pour aller toujours plus loin.

Il en est né des affirmations sans fondement logiques, mais qui ont longtemps survécu à tous les évincements, grâce à la magie de ce vocable. En fait, théoriquement, une œuvre littéraire, surtout si elle est inscrite dans la démarcation la plus revendiquée, représente, et cela de manière inhérente, sans qu'il ne soit fait appel à une quelconque réflexion disciplinaire ou périphérique, la réalisation concrète, l'aspect pratique, l'amoncèlement physique, l'architecture réelle et vivante, l'occurrence textuelle, l'ambition poétique, avec plus ou moins de bonheur du rêve impossible exprimé par deux grands écrivains contemporains mais dont la formulation en termes de méthodologie et de description technique d'un savoir et d'un savoir-faire, demeure du domaine de l'irréalisable. Stéphane Mallarmé qui voulait « *un livre architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations du hasard, fussent-elles merveilleuses*⁶. »

Et Edgar Allan Poe qui a

« souvent pensé combien serait intéressant un article écrit par un auteur qui voudrait, c'est-à-dire, qui pourrait, raconter, pas à pas la marche progressive qu'a suivie une quelconque de ses compositions pour arriver au terme du définitif de son accomplissement. Pourquoi un pareil travail n'a-t-il jamais été livré au public ? »

Question sans doute fondatrice, de la théorie de la littérature, même si elle intervient tardivement dans l'histoire des idées se rapportant aux textes. Elle montre une

⁶. S. MALLARMÉ, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1973, p.69.

⁷. C. BAUDELAIRE, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, Paris, Michel, 1856, p.31.

préoccupation permanente qui s'interroge sur le mystérieux processus de l'élaboration d'une œuvre littéraire.

Le fait même que ce soit Stéphane Mallarmé ou Edgar Allan Poe qui soulèvent une telle interrogation prouve que la théorie, en matière de production littéraire, restera toujours pendante et n'aura probablement jamais de réponses achevées si ce n'est quelques commentaires approximatifs, souvent érigés en théorie, en méthode d'approche, en grille de lecture, et autres appellations...

Stéphane Mallarmé et Edgar Allan Poe avouent, en substance, travailler spontanément, dans un élan irrationnel et impalpable, sous l'effet d'un flux indétectable parce que non descriptible et ainsi cautionnent la complexité de cette activité qui semble surgir du néant avec la force du génie, celui des deux auteurs étant incontestable, soit dit en passant.

Par ailleurs et dans un autre contexte, celui de l'immense apport intellectuel de la littérature, quand elle est massivement fréquentée, Jean Bellemin-Noël, raconte cette édifiante anecdote :

« [...] A quelqu'un qui lui demandait quels avaient été ses maîtres, le fondateur de la psychanalyse aurait répondu d'un geste en désignant les rayons de sa bibliothèque où figuraient les monuments de la littérature mondiale...⁸ »

La littérature introduit donc une dimension informative, didactique, formatrice même, porteuse de savoirs diffus sur l'homme d'abord, sur tout ce qui le concerne ensuite, enseigne, y compris aux plus illustres lecteurs, des données que nulle autre discipline ne saurait même pas effleurer. Mieux, elle est l'intersection, le point de convergence obligé d'un certain nombre de savoirs parce qu'elle n'obéit à aucune règle, puisant ses caractéristiques dans une subjectivité absolue, faite d'un amalgame harmonieux de phénomènes esthétiques innombrables, de poésie, de génie, de substances d'art inanalysables et qui en font une entité dynamique, intellectuelle,

⁸. J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978, p.11.

source de loisirs, de plaisir, d'enseignements, mais aussi de savoirs véritablement scientifiques. Freud en a déduit les éléments de base de sa psychanalyse, après y avoir appris les rudiments linguistiques durant son enfance. Qui, mieux que les textes littéraires, apprend la langue aux enfants, puis aux adolescents, durant les divers paliers de leur formation et aux adultes, jusqu'à en faire des psychanalystes ou des écrivains ?

Pourvoyeuse en savoirs diffus s'infiltrant partout, la littérature a développé des stratégies de suscitation d'intérêt, parmi lesquelles celle de la phrase d'ouverture qui happe le lecteur, au sens littéral, pour qu'il ne quitte plus l'œuvre. Jusqu'à l'ultime mot. C'est pourquoi nombre d'écrivains ont laissé des manuscrits, exposant le difficile choix de la phrase initiale, plus que tout autre segment de l'œuvre, étant le lieu stratégique par excellence. A la fois épanouissement de la libération de toutes les contraintes, et preuve de créativité, la littérature permet le vrai envol de l'esprit, partant à la conquête de tout ce qu'il n'a pas. Exaltant l'imagination, elle a su inventer la sublime analogie des métaphores et la cinglante contradiction de l'ironie. Contrebalançant toute les croyances en vigueur pendant des siècles, Charles Baudelaire s'est écrié un jour : « *Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ?* » C'est le moins que l'on puisse attendre de l'auteur des *Fleurs du mal*. Ne rien imiter et tout créer, telle semble être la noble mission de la littérature. Du moins ce devrait être sa mission pour les esprits épris de la conquête des cimes de la pensée.

D'emblée, les écrivains déclarent qu'il s'agira d'élaborer des romans, donc de s'assigner à l'écriture. Activité mystérieuse s'il en fut. Et dangereuse à certains égards. Mais prudents, ils enferment leurs mots dans des livres scellés par la phrase d'ouverture. Pour ne pas avoir une autre boîte de Pandore. Si l'image reposante et rassurante des auteurs au milieu du monde, à proximité d'une infinité de mots, connote ou dénote tout simplement cette catégorie médiatrice entre l'homme, ses semblables et la nature, ultime entente qui assurerait la paix, et le bonheur, la littérature et les mots la constituant ne peut se laisser apprivoiser, par ce tableau

idyllique. Ni l'écriture. Et surtout pas le roman, le lieu de la rencontre des deux. Intervient donc la promesse transcendante de l'auteur pour raconter une histoire, celle commencée par la phrase d'ouverture et entretenue dans les feuilles à suivre souvent rapportée par un narrateur intermédiaire, aujourd'hui théorisé et omniprésent dans tous les discours se rapportant à la littérature. Étant donné que comme le rappelle assez ironiquement Antoine Compagnon :

« Il est impossible aujourd'hui de réussir à un concours sans maîtriser les distinguos subtils et le parler de la narratologie. Un candidat qui ne saurait pas dire si le bout de texte qu'il a sous les yeux est "homo" et "hétérodiégétique", "singulatif" ou "itératif", à "focalisation interne" ou "externe", ne sera pas reçu, comme jadis il fallait reconnaître une anacoluthie d'un hypallage, et savoir la date de naissance de Montesquieu⁹. »

En le reniant, l'auteur aurait non seulement exprimé son désaveu, mais il aurait perdu dans ce reniement du narrateur un allié d'importance, dans l'écriture d'un roman. En recourant à lui, il s'ouvre de nouvelles perspectives, insoupçonnées, car la narration permet toutes les circonvolutions étant entendu qu'elle n'évolue ni chronologiquement, ni linéairement et encore moins rationnellement. La narration raconte et ne fait que cela. Il lui arrive même de se raconter. Sans avoir à se justifier ni à justifier ou divulguer ses sources. Et si quelqu'un dit en substance qu'il ne fait que transcrire les souvenirs exacerbés de quelqu'un d'autre, mémoire emprisonnée dans une absence, il aura gagné par anticipation toutes les indulgences. Jean-Paul Sartre avait compris cela, lui qui a disserté longuement sur la littérature, et qui a écrit *La Nausée. Comment regarde-t-on les grands de ce monde, à travers leurs mémoires, lorsqu'ils divulguent les secrets douloureux qui ont présidé au tracé sinueux de l'Histoire ? Car comment résoudre cette contradiction cornélienne qui veut garantir l'intégrité d'un manuscrit et l'honnêteté de celui qui le raconte ou le transmet tel quel ?* Travaillant souvent à découvert, manière optimale de se cacher, du moins pour ceux qui voient en transparence tout ce qui passe dans leur champ de vision, le narrateur a réussi à faire de l'écrivain un « être de papier », selon l'inclassable formule de Roland Barthes.

⁹. A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p.11.

Donc afin de s'ouvrir de nouvelles perspectives, l'auteur décide de se subdiviser en plusieurs instances, créant ainsi une distance, c'est-à-dire un espace fantasmatique dans lequel il pourra investir tout son talent de fabulateur. Le roman deviendra ainsi, abstraction pure, référent vide, parcours inlassable d'une narration, palimpseste minimal à recomposer, donc écriture à se justifier par rapport à une autre, et par là présentera les béances indispensables, nécessaires, les seules capables d'accueillir la démesure des discours qui n'auront jamais à se justifier. *Ce narrateur qui éclipse peu à peu son créateur ne dévoile-t-il pas au regard du lecteur une orientation éclatée et circonvolutionnaire du récit ?* Déjà à partir de l'ouverture du roman. Cette ouverture rend compte de la division interne de cette vénérable discipline qu'est la littérature. Et aussi de celle des théoriciens confrontés à la mise en pratique de vues objectives sur l'écriture, mais rarement superposables au passage à l'acte. Ce qui, une fois de plus et quoi qu'on en dise, prouve l'immense liberté de l'écriture littéraire, face à tous les endiguements réducteurs, à toutes les conceptions schématisantes. Aucune grille de lecture - le mot grille lui-même fait penser à l'enfermement et à l'emprisonnement - n'arrivera avec la prétention de vouloir interpréter l'œuvre. La démesure ne se limite pas à un rejet de l'intrigue au sens traditionnel. Et c'est là que l'écriture prend le relais, se découvre, s'affirme dans les méandres du savoir et dans les siens propres, adopte dès lors une attitude présomptueuse, tant l'écriture a la conviction de posséder les aptitudes la rendant capable de percer les secrets du monde, de ceux objectifs du savoir, mais aussi ceux mystérieux, de l'art. Car sous son impulsion créative se combinent les contingences de la transgression des genres et de l'écriture.

L'écrivain use des rêves qui lui permettent de découvrir une forme de paix, siège de la capacité de surmonter sa précaire situation, pour repousser sa prochaine mort, mais sans accéder à l'immortalité, si ce n'est par la restitution, et la reconstitution de l'histoire de la recherche d'un idéal de vie ou d'un autre de l'écriture. A moins qu'il ne soit égoïste et qu'il ne veuille les deux. Position entraînant une précarité durable et lui interdisant de localiser avec certitude les vérités bien ancrées cosmiquement. Recherche qui devait remonter à des temps immémoriaux. En guise de consolation

et de posture salvatrice, la littérature permet l'ambition de constituer une construction intellectuelle de haute facture. Dans la fiction, ses illusions, ses mirages. Umberto Eco, théoricien et praticien, donc connaisseur, écrit dans *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* :

« Néanmoins, nous ne renonçons pas à lire des œuvres de fiction, car, dans les meilleurs des cas, c'est en elles que nous nous évertuons à trouver une formule susceptible de donner un sens à notre vie. Au fond, toute notre existence, nous sommes en quête d'une histoire de nos origines qui nous dise pourquoi nous naissons et nous vivons. Nous cherchons soit une histoire cosmique, l'histoire de l'univers, soit notre propre histoire (que nous racontons à un confesseur, un psychanalyste ou un journal intime). Et parfois nous osons espérer que notre histoire personnelle coïncide avec celle de l'univers¹⁰. »

Plus rien ne semble pouvoir arrêter l'expansion de l'œuvre, ni celle de la littérature, à partir du moment où la phrase d'ouverture est écrite. Si la fiction s'ébranle, associée à l'encyclopédie et aux autres œuvres, la courbe de leur évolution restera ascendante jusqu'au bout. Et finira sans doute à une échelle cosmique.

¹⁰. *Ibid.*, p.150.

II.3. Quidité

Qui n'a rêvé de posséder cette faculté, privilège des dieux, celle d'être en d'autant de lieux à la fois ? Mais cela reste du domaine du rêve qui rejoint ceux des écrivains et leur procure le don d'ubiquité. Que l'écrivain puisse traiter de l'art, du mode de gouvernement d'une démocratie avancée, d'une dictature monstrueuse, d'un amour passionné, d'un adultère tout aussi passionné, d'un autre honteux et pathétique, d'un crime crapuleux, d'une vie ou de plusieurs générations dans un roman fleuve, d'une illumination fuyante et sublime, d'une grève d'ouvriers ou de fonctionnaires avec tous les tiraillements mesquins dans les coulisses, d'une invention, d'une intrigue savamment montée, témoigne non seulement de l'ubiquité dont il jouit mais aussi d'une certaine quiddité, à savoir aller à l'essence même d'un fait, mais le définir par une tentative d'épuisement sémantique et conceptuel.

Émile Zola parlant des mineurs mieux que toute cette catégorie socioprofessionnelle elle-même. Gustave Flaubert des illusions d'une femme mieux que toutes les femmes réunies. Michel Butor de la lourde indécision de l'être, plus éloquemment que tous les psychologues du monde. Albert Camus du détachement envers l'existence, avec, transposé dans la langue, ce même détachement au-delà de l'ennui le plus mortel. Umberto Eco de la complexité du monde et des imbrications d'éléments en apparence très éloignés les uns des autres. Autant de cas illustrant l'ubiquité de l'écrivain et la quiddité de son travail. Sans compter que, par exemple, Gustave Flaubert, d'un seul tenant de plume, donne l'impression d'être tapi au fin fond de l'esprit de chacun des personnages de *M^{me} Bovary*, et ce dès les premières phrases du roman. Encore la prégnance des débuts de romans. Plus loin, il sera médecin, femme insatisfaite et quelque peu inconscient, séducteur cynique, pharmacien vaniteux et stupide. Avec à chaque fois une profondeur plus que convaincante.

Nulle rétention de l'information si elle n'est savamment planifiée. Edgar Allan Poe, *Daphné du Maurier*, tout le nouveau roman opèrent un savant ratissage

d'escamotage sur les passions, les sentiments et les psychologies. Mais où des compensations salutaires s'expriment dans le monde matériel figé que les promoteurs du nouveau roman arrivent à faire parler, allant jusqu'à l'incantatoire à travers certaines descriptions méticuleuses, fouillées, impersonnelles, froides, mais tellement justes.

Mais d'où vient ce don ? Rêve éternel que cette réponse impossible à cette question. L'écrivain ignore lui-même la source de son pouvoir, sinon il l'aurait enseigné. Certes, Louis Aragon avoue une fantomatique ficelle du métier lorsqu'il livre cette trompeuse pensée :

« Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée. D'emblée, me semble-t-il, cela se voit dans le "roman" daté 1903-1904, Quelle âme divine ! qui est tout ce qui m'est resté de cette époque [...] L'incipit de ce texte montre assez bien le mécanisme que je décris : "Venez vite ! Victor ! Marie ! Alfred ! René ! " criait Robert de Noissent. "qu'est-ce qu'il y a ? dit Victor. – Il y a que nous partons de la rue Montorgueil, dit Robert. – Pour où, dit Marie. – Pour où ? oui, pour où ? dit René. – Pour le 3 de la rue Pierre-le-Grand, à Saint-Petersbourg, dit Robert. Ah, dit Alfred. – En effet, dit Monsieur de Noissent. – Oui, dit Madame de Noissent"¹. »

Louis Aragon, pour confirmer encore plus cette confiance d'écrivain, cite un autre exemple, celui d'un incipit qui lui vient à l'esprit sans explication logique, ni préparation. C'est un passage qui lui est mystérieusement insufflé en quelque sorte :

« La marchande offrait des violettes : Denis les acheta, puis embarrassé, les tendit à Céline qui fut la première femme venue. Elle croyait à deux vérités : l'immortalité de l'âme et l'omnipotence de l'amour.

Le temps d'inventer à cette marchande un client, survient Céline que je ne connaissais pas plus que Denis, et dont je découvrais du coup les croyances. (...) on voit bien que le développement est aussi purement imaginaire que le commencement, l'incipit à proprement parler². »

¹. L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p.10.

². *Ibid.*, pp.12-14.

En fait, pour user de la formule consacrée, Louis Aragon, se confesse dans ses « confidences » car il s'en tient à l'aspect simpliste du texte littéraire : livrer des péripéties sans véritable travail d'écriture. Dans cette conception très simpliste du texte littéraire, sa réduction à des faits plus ou moins objectifs, relève beaucoup plus de l'anecdote que de l'écriture, et de son aventure. Sans profondeur, sans approfondissement, sans aspects expansifs relevant du psychologique, du professionnel, du sondage de l'âme, qui, jamais, ne livrera son inaccessible fond, cette confession, ces exemples aussi, relèvent beaucoup plus de l'anecdote que de l'écriture, et de son aventure.

Mais toutes ces affirmations, des écrivains comme celles des critiques, mêmes réunies, n'expliqueront pas la véritable provenance de la phrase d'ouverture du *Paysan de Paris* de Louis Aragon : « *On n'adore plus les dieux sur les hauteurs.* » Car immédiatement et dans une totalité extraordinaire, l'adoration, avec tous les rituels qu'elle a supposé tout au long de millénaires, se dresse instantanément avec tous les temples, les sanctuaires, situés en hauteur, sans doute pour mieux rapprocher les humains des dieux. Des processions d'êtres alignés, tendus, semblables dans le recueillement, l'habit, le sens existentiel, le rapport à la divinité, l'effacement de soi, le renoncement momentané à la vie végétative, passeront dans la fulgurance de cette phrase pour ensuite se fixer sur l'à venir du texte.

Aujourd'hui, c'est devenu une évidence que la littérature n'est plus la fidèle expression desséchante de propositions relevant des platitudes de l'existence. L'enjeu, à ce stade, et à ce pareil choix, c'est qu'il n'y a plus de limite – inférieure ou supérieure soit-elle – à partir de laquelle des questionnements objectifs d'exégèse seraient possibles et féconds de réponses.

L'auteur lui-même ne sait plus par anticipation, ni d'ailleurs par rétrospective, ce qu'il a écrit dans son œuvre, tout ce qu'il a écrit dans son œuvre, car elle n'est plus le produit d'une pensée sur le monde, mais production dynamique de sens, créant par le jeu de l'écriture son propre monde.

C'est dans cette rupture et avec l'avènement des sciences de l'homme qui tentent de l'expliquer dans sa complexité et dans son imprévisibilité, que la question de la finalité de la littérature s'est posée. A quoi sert-elle, a-t-on été tenté de s'interroger prosaïquement. Les foules qui se déplaçaient pour aller écouter Homère chanter ses poèmes épiques ne se sont sans doute pas demandé à quoi pouvaient servir ces hauts faits. Les nobles et les lettrés qui regardaient les tragédies de Sophocle et d'Eschyle non plus.

Mais aujourd'hui, en comparaison à Louis Pasteur, Alexander Fleming, John London Mac Adam, Carl Benz, Bill Gates, qu'apportent François Rabelais, Jean Racine, Marcel Proust, Victor Hugo, William Faulkner, Stéphane Mallarmé, Edgar Allan Poe, André Breton, Charles Baudelaire ? C'est, au lieu de rehausser l'interrogation, la ramener à son stade le plus inférieur que de vouloir, ainsi, introduire une hiérarchie des activités, en vertu de besoins matériels. Car de ce point de vue, la littérature, la musique, les arts se retrouveraient en dernière position du classement. Et de ce fait, dénier à une phrase d'ouverture l'indicible plaisir de la découverte et la hâte quasi enfantine de prendre connaissance de la suite. Certains romans se lisent d'une seule traite. D'autres marquent leurs lecteurs de façon indélébile. A ce titre, cette réflexion d'Umberto Eco est digne d'être réitérée car est d'une rare éloquence : « Après avoir reçu une séquence de signes, notre mode d'agir dans le monde en est changé, pour un temps ou à jamais ³. »

Car l'être humain, au-delà de son existence végétative, part toujours d'une situation et d'un état d'ignorance. Auxquels ne peut remédier, de façon ludique qui plus est, que la littérature. L'homme n'évolue vraiment dans son humanité qu'en dehors des activités les plus nécessaires à sa survie. De cette ignorance fondamentale qui limite outrageusement son entendement et le noie continuellement dans cette absence cosmique de signification et de sémantique, l'esprit, veut hâtivement se débarrasser.

³. U. ECO, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.55.

A cette vie biologiquement satisfaite, l'homme voudra adjoindre un sens, une signification. Combien de fois n'a-t-on pas entendu des personnes dire qu'elles voulaient donner un sens à leur vie ou que leur vie n'avait aucun sens. Dans cette vie sans sens, il n'y a point de Phileas Fogg, d'Etienne Lantier, de James Bond à la limite. De ces œuvres, le lecteur, l'auteur aussi sans doute, ne sort jamais identique à lui-même. Il se sera renseigné un peu plus sur d'autres vies, des contrées lointaines, des passions, des désirs, des peurs, des défis, et à chaque fois un peu plus sur lui-même, en intégrant progressivement un pan plus ou moins important de cette sémantique, abstraite et pourtant si indispensable qui fait l'homme.

Telle ou telle œuvre enseigne et renseigne mieux que telle ou telle conquête technologique dispensatrice de richesse et de bien-être matériel et physique. L'œuvre est à ce point riche qu'elle restitue

« le contexte historique, c'est-à-dire, entre autres, la biographie, avec ses éléments conscients et inconscients, la politique, la société, l'histoire, la langue, la culture à tous les sens du mot, la civilisation où baigne le romancier, les monuments légués par l'histoire passée et celle qui se fait, la multitude des livres, écrits, textes entre lesquels, triant, rejetant, assimilant, tout écrivain est constamment pris⁴. »

Et de tous ces sens conjugués, un sens ou des sens de l'existence se formeront, et l'ennui d'abord, aussi bien que la mélancolie, la peur, l'envie, la jalousie s'atténueront ou s'estomperont pour laisser place à une sémantique des sentiments plus noble, évoluée, portée très haut. Et quand toute cette sémantique se révélera impuissante ou insuffisante à éclairer des existences, se dressera l'implacable fatalité du *Vieil homme et la mer* d'Ernest Hemingway, du *Riz et de la mousson* de Kamala Markandaya, de *La terre chinoise* ou des *Fils de Wang Lung* de Pearl Buck, pour amoindrir les revers de la vie et faire que tout lecteur assidu sortira encore plus combatif et décidé d'une situation désespérante. Surgira aussi le *Pinocchio* de Carlo Collodi Lorenzini, pour meubler la solitude de celui qui n'a que lui-même pour spécimen de l'humanité.

⁴. C. PRÉVOST, *Littérature, politique, idéologie*, Ed. Sociales, 1973, pp.64-65.

C'est dire que l'écriture représente beaucoup pour les hommes. Au point qu'ils gardent des textes datant de plusieurs millénaires. Traduits en langues d'aujourd'hui. Souvent par des écrivains qui ne veulent écrire autrement que dans l'esprit de cette époque. Et ainsi ils écument tous les documents et se livrent à tous les palimpsestes en les déplaçant dans l'époque de leur choix. D'où le roman historique. Mais en empruntant à d'autres périodes et à d'autres types d'écritures, une constante apparaît tout au long de la majorité des romans du vingtième siècle. Cette continuelle préoccupation de renouveler, de créer, et de vouloir explorer l'essence des choses. En fait, l'auteur, on ne peut plus provocateur, puise dans le vingtième siècle, où les thématiques les plus surprenantes envahissent la littérature européenne et mondiale, avec la force de la vague de la mode et de l'innovation, résultat de deux principales révolutions philosophiques, construites autour de deux conceptions antagonistes, elles-mêmes érigées sur la grande découverte de l'ère moderne, le moi. La question est âprement disputée entre, d'une part, le rationalisme du siècle des Lumières français, généré par la pensée de René Descartes et d'Emmanuel Kant, et, d'autre part, l'idéalisme du courant germanique inspiré de la nature. Le rationalisme ébranle les systèmes de pensées antérieurs qui concevaient essentiellement que l'homme est le produit divin par excellence, et c'est pourquoi il est doté de la faculté de penser en toute indépendance et ainsi de concevoir son existence telle que son esprit et sa raison le lui dictent. L'homme est donc devenu maître de lui-même, débarrassé de l'ancienne vision qui l'obligeait à mettre son destin entre les mains des autorités religieuses et de Dieu, car il devient sujet pensant selon le cogito de René Descartes, et ainsi il prend conscience de son existence, et de sa spécificité vis-à-vis de l'ordre social et religieux. Rationnel, le moi se cantonne dans ses limites cognitives, incapable de contrôler l'infini divin. Mais en contrepartie, l'autre moi, idéaliste, prétend embrasser la totalité de la création, le divin et lui-même. D'où le recours, par les littéraires, à des thématiques de plus en plus éclatées et en même temps impuissantes à exprimer le pendant des préoccupations ou des obsessions de leur époque et de leurs sociétés respectives. Devant cette richesse inouïe, de rêveurs, tolérants et intellectuellement capables de largesses, solitaires, passifs devant ce qui leur arrive en dehors des grands cataclysmes des guerres et des

génocides, les écrivains deviennent rationnels, calculateurs, maîtres de leurs émotions et de leurs destinées.

Les écrivains, conscients du poids du monde sans cesse grandissant sur les esprits des intellectuels, désormais hommes tourmentés, jouent complètement à tous les jeux de la polygraphie la plus poussée et ils investissent tous les codes selon les objectifs – souvent d’une grande complexité – qu’ils veulent atteindre. Lesquels étant de perdre leurs lecteurs sinon les désarçonner ou les dérouter avec de grandes énigmes sémiologiques. C’est d’ailleurs pourquoi cette science est née. A défaut d’expliquer l’inexplicable, les hommes se contentent de descriptions et de classifications. Les écrivains simulent la rigueur, l’extrême rigueur, et veulent, avant tout objectif, donner l’impression de dire la vérité. Comme le disait Tzvetan Todorov, penseur, théoricien de la littérature, ayant énormément écrit sur l’écriture : « *L’existence de deux niveaux qualitativement différents est un héritage des temps anciens : le siècle des Lumières exige que la vérité soit dite⁵.* »

Deux niveaux qualitativement différents, celui de dire « la vérité » extratextuelle et surtout celui de dire l’autre, celle de l’écriture. Y compris désavouer la ponctuation et la quintessence de la langue actuelle, la phrase. Mais encore une fois, la littérature peut dans sa quiddité et son ubiquité contenir tous les paradoxes, même les plus dérangeants. Du moment qu’elle renferme tous les trésors de l’esprit humain en mesure de satisfaire les lecteurs les plus exigeants comme les plus naïfs. Dans cette simulation de diseurs de vérités, les écrivains, font endosser certaines entorses à cette rigueur affichée, à la modernité et à l’obsession de l’innovation.

Mais sans doute les écrivains considèrent-ils le travail de l’écriture littéraire comme une attitude transcendante et pédagogique, donc une posture vide de sens préalable, mais qui prend vigoureusement conscience de la réalité à partir du moment où ils l’investissent artistiquement, ils en font une forme d’engouement

⁵. T. TODOROV, *Littérature et signification, langue et langage*, Paris, Larousse, 1967. p.82.

abstrait mais obsessionnel, qui, jamais ne sera satisfait pleinement. Soutenue par cette ambition, la littérature n'est plus pour eux émotionnelle, mais intellectuelle. C'est pourquoi, les faits sont énoncés avec ce détachement d'Albert Camus : « *Aujourd'hui, maman est morte.* »

Sur ces faits, se grefferont d'autres, salutaires à l'homme. Sur ces greffes s'étalera le baume salvateur et apaisant de l'esthétique de la langue, source de ravissements et de jouissances à nulles autres comparables. L'expérience scripturaire revêt un caractère de délivrance à large spectre d'action. Comme bien des romanciers, tel écrivain libère son imaginaire trop ancré dans l'objectivité incisive de la réalité, en allant vers l'idéalisation de tous les acquis du savoir universel, aujourd'hui opulent, et en les intégrant avec beaucoup de talent dans une œuvre littéraire de fiction donc de loisir. Mais l'auteur moderne, en intellectuel averti, ou en autodidacte accompli, contrôle ou s'efforce de contrôler le débit vertigineux de son texte par une volonté créatrice plus ou moins préméditée, rêve de tous les grands écrivains qui avouent en substance travailler sous l'impulsion des merveilleuses inspirations du hasard, souvent véritablement merveilleuses. Et immenses sources de jouissances pour les auteurs comme pour les lecteurs.

III - Du roman

1- Phénoménal

2- Nouménal

3- Tératologique

« Quand je raconte ces histoires, est-ce que vous les voyez, ou est-ce que vous ne faites que les recopier ? » Indien Zuni

Ces jouissances, ne sont pas au bout du texte, pour plagier une seconde fois Roland Barthes, elles le traversent et le font sans doute exister et se maintenir. Ainsi, dans *La peste* d'Albert Camus, le lecteur apprend que « *les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194**, à Oran. » Ouverture somme toute d'une banalité « affligeante » aussi affligeante que « *La marquise sortit à cinq heures.* » Mais il n'y aura pas que l'épidémie et les différentes péripéties qui s'y succéderont. Se déplaçant en contrepoint avec ces péripéties de surface, le projet de la rédaction d'un roman parsème le texte. Avec comme préoccupation axiale, la volonté de surmonter la difficulté de la première phrase, celle de l'ouverture de ce projet de roman dans le roman qui en parle.

Ce projet de roman de Grand, noyaute le fond global du roman *La peste*, oriente la révolte narcissique et individuelle vers une autre, collective, exaltant la solidarité d'une partie des habitants d'Oran face au mal inexorable devant lequel il n'y a pas de salut. L'éphémère victoire ne peut rien contre l'absurdité de la condition humaine, car les survivants, aussi bien le docteur Rieux que Grand, ne débouchent sur rien de capital. Si ce n'est que Grand, dans son projet de roman, échoue, fait brûler le manuscrit, déplaçant le centre d'intérêt de la ville avec ses habitants assiégés, mis en quarantaine à cause de la peste, vers sa propre personne, en situation d'échec, romancier tourmenté par l'impossible commencement de son roman. La

première phrase tourmente l'écrivain à tel point qu'existentiellement, il renonce à la vie même avec ce qu'elle a de tragique dans cette épidémie de la peste. C'est dire que la recherche d'une phrase d'ouverture satisfaisante l'emporte sur tous les autres aspects de l'existence et la véritable tragédie c'est de ne pas savoir commencer un roman et non pas d'être menacé par une épidémie de peste dans une ville « *laide [...] d'aspect tranquille [...] sans pigeons, sans arbres et sans jardins [...]* ». Le manuscrit en question représente une suite de propositions de phrases d'ouverture. Sans que l'une de ces phrases ne soit élue pour débiter véritablement ce roman resté à l'état de projet avorté. Andréa Del Lungo dit à ce propos :

« Il n'est donc pas hasardé de voir dans l'aventure de Grand une parabole de l'écriture moderne : d'une part, le topos devient un point problématique et inévitable pour le roman, obligé de se confronter avec des modèles et de chercher, peut-être en vain, de nouveaux parcours afin de se libérer du poids de ce qui a déjà été écrit; d'autre part, la tentative de Grand témoigne d'une impossibilité de l'écriture même à s'affranchir des modèles ¹. »

Mais qu'est-ce qui a permis à Albert Camus de mettre en scène une telle situation tout en restant dans le même art, celui du savant agencement des mots pour aboutir à une œuvre traitant de sujets multiples, et faisant preuve d'une grande originalité ?

Il est facilement compréhensible qu'Albert Camus en tant qu'écrivain soit sensible à l'exploit du commencement d'un roman, mais cette quiddité de la littérature, cette ubiquité du romancier a permis aussi à l'auteur, de dire le pathétique de la ville mortellement atteinte par cette monstrueuse épidémie, de fouiller dans les tréfonds des âmes de ses personnages, de suivre avec une assurance infaillible les méandres de leurs sentiments, peur, égoïsme, haine...

Mais ceci soulève une interrogation objective de méthode, et de raisonnement. Quel rapport y'a-t-il entre une ville dévastée par la peste, les péripéties qui s'y déroulent alors même qu'elle est tenue en quarantaine et, les tourments d'un écrivain mis en échec, tout au long d'une cinquantaine de pages, par le syndrome de la phrase

¹. A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p.68.

d'ouverture du roman ? Dans une autre civilisation, d'autres temps, où la tragédie et des croyances barbares ou sublimes l'exigeraient, il serait envisageable d'accuser Grand l'écrivain d'être responsable de la malédiction de la peste à cause justement de son échec de mener à bien son ouverture et par conséquent la suite de son roman, et de le faire sacrifier par la communauté, pour le salut de celle-ci, et ainsi conjurer cette malchance, cette exécution, attirées par la maléfique écriture ou du sortilège malfaisant du commencement.

Aucun rapport donc, du moins dans la logique où a été conduite l'œuvre. Mais pas dans celle du roman avec toutes les occurrences infinies à la naturelle disposition du genre. Car le roman, et lui seul, peut accueillir des situations paradoxales avec tout le confort intellectuel nécessaire à l'autonomie et l'autotélicité du texte. Avec Albert Camus, la rupture est nette avec le récit traditionnel sous-tendu par une intrigue vers laquelle tout converge et où aucun écart n'est toléré, si ce n'est des éléments mis au service de cette même intrigue, de manière détournée.

Ce qui permet tout cela, l'œuvre ainsi conduite et l'hypothèse de la replacer dans un autre contexte, c'est d'abord l'existence indispensable de la littérature, ensuite la naissance décriée du genre dominant aujourd'hui, le roman. Naissance décriée dénote passé, temps révolu, mémoire ayant enregistré des faits, puis les ayant sauvegardés, donc histoire. S'agissant de l'histoire d'un genre, le roman symbiotiquement lié à la littérature, vénérable discipline impossible à définir, qui n'en finit pas de faire parler abondamment d'elle ; et de cette autre vénérable discipline, l'histoire, « *la science des choses qui ne se répètent pas* » selon Paul Valéry, le point de vue de Paul Hazard semble apte à en rendre compte :

« Si haut que nous nous placions pour juger notre temps, l'historien futur jugera de plus haut encore... En vain tenterions-nous de devenir notre propre historien : l'historien lui-même est créature historique. Nous devons nous contenter de faire notre histoire à l'aveuglette, au jour le jour, en choisissant de tous les partis celui qui nous semble

présentement le meilleur; mais nous ne pourrons jamais prendre sur elle ces vues cavalières qui ont fait la fortune de Taine et de Michelet; nous sommes dedans². »

Et comme en définitive, la littérature c'est d'abord le récit d'aventures, spirituelles ou de péripéties, il serait judicieux de parcourir l'aventure – une autre- du roman en tant que genre, somme toute récent, en comparaison de la lointaine origine de la littérature plongée dans l'obscurité des commencements. Cette histoire, cette aventure, alors même qu'elle a un commencement, se voit perpétuellement reconsidérée et réécrite du fait que le roman, loin d'avoir un sens figé et des caractéristiques formelles immuables, est dans ses occurrences une continuité fluide de variantes, susceptibles de reviviscences, à l'infini, car dotées d'une dynamique sémantique inhérente. A l'examen, certains romans des dernières décennies, et même d'autres remontant à des siècles, n'ont plus qu'un lien ténu ou inexistant avec le prototype du genre et donc n'ont plus rien à voir avec ce qu'en disait Nicolas Boileau:

*« Dans un roman frivole aisément tout s'excuse,
C'est assez qu'en courant la fiction amuse³. »*

². P. HAZARD, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p.42.

³. Cité par G. PHILIPPE, *Le roman*, Paris, Seuil, 1996, p.18.

III.1. Phénoménal

Emergeraient, dans cette anthologie maximale fictive et mythique, celle qui renfermerait tous les romans de tous les pays et de toutes les langues, sans doute bien hauts, bien visibles, certains romans qui auront mieux que d'autres exprimé, cerné, peint, dressé, dit, inventé, des faits, des événements, des situations encore plus authentiques que la réalité parce que, sans l'étouffante épaisseur de celle-ci, sans son immense étendue, sans sa lassante durée, ni sa suffocante présence. André Gide faisait dire à son héros, *Édouard*, romancier de son état :

« Comprenez-moi, dit Édouard, je voudrais tout y faire entrer dans ce roman... Depuis plus d'un an que j'y travaille, il ne m'arrive rien que je n'y verse, et que je n'y veuille faire entrer : ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne...¹. »

De même qu'André Gide, en tant qu'auteur des *Faux-monnayeurs*, mais dans le journal de ceux-ci, parlant de son œuvre, avoue, en substance, avoir les mêmes ambitions que son héros, *Édouard*, auteur d'un roman sur un romancier en train d'écrire un roman :

« Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe². »

Sans doute ces auteurs ont-ils contribué très efficacement pour certains lecteurs du moins à « *faire parler les silences de l'histoire* » en complétant les hauts faits de la grande mémoire collective enregistrée pour la postérité et les générations futures, par un travail au plus près des individus pris dans leur configuration atomique. Avec leurs aspirations, leurs ambitions, leurs illusions, leurs passions, leurs convictions,...ils incarneront des personnages, « en chair et en os » plus vrais que

¹. A. GIDE, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p.288.

². A. GIDE, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p.33.

nature, car agissant et allant au plus important. Immédiatement, *Jean Valjean*, ou *Victor Hugo*, escamote les tristes et ternes années du bagne pour aller rapidement à l'essentiel. Le *Capitaine Némó* est déjà dans son *Nautilus* lorsqu'il est pris en chasse par des marins un peu partout sur les mers et océans du globe. *James Bond* dispose dès le départ de tous les gadgets les plus inimaginables pour dérouter des ennemis plus nombreux et conventionnellement mieux armés. *Jean Christophe* dispose d'une grande force morale, d'un caractère trempé, à l'épreuve des vicissitudes de la vie, qu'il va traverser en vainqueur. Bien entendu tout lecteur averti aura reconnu une biographie romancée du grand musicien *Ludwig van Beethoven* pour lequel Romain Rolland éprouvait un véritable culte. L'auteur, à ce propos, reconnaît :

« Mon roman est l'histoire d'une vie, de la naissance à la mort. Mon héros est un grand musicien allemand, que les circonstances forcent, à partir de seize à dix huit ans, à vivre en dehors d'Allemagne, à Paris, en Suisse...Le tempérament de mon héros n'est pas le mien; je ne lui prête que mon intelligence; mon individualité propre se retrouvera disséminée dans d'autres personnages secondaires. Mais, pour tout dire, le héros est Beethoven dans le monde d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'une analogie entre les circonstances extérieures de sa vie et de celle de Beethoven, ou d'une ressemblance morale. C'est le monde vu du cœur d'un héros comme centre³. »

Alors même que le recours à la biographie de l'auteur pour une quelconque explication ou éclaircissement de son œuvre est de plus en plus décriée, en raison de l'instauration d'une illusion de transparence, d'autant plus décriée qu'elle réduit l'œuvre à des contingences existentielles simplistes, et ainsi volatilise la séduisante opacité de cette même œuvre, Romain Rolland rend la musique très présente dans son roman fleuve *Jean Christophe*. Du fait que l'auteur, durant son enfance malade et très solitaire vivait une véritable communion avec sa mère, oreille fine qui lui inculqua l'amour de cet art. Ayant considéré que la musique, en tant qu'exercice spirituel élevé, offrait un havre de paix parce que l'enfermant dans le doux refuge des rêves en le rapprochant encore plus de cette mère, tendre, attentionnée, très affectueuse, il écrira plus tard :

³. R. ROLLAND, *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, Paris, Albin Michel, 1948, p.67.

« O ma vieille compagne, ma musique, tu es meilleure que moi [...] Ma mère m'écoutait naguère, assise dans la pièce voisine, en silence... Je savais quand une page ou une phrase musicale lui mettait les larmes aux yeux⁴. »

Ailleurs Romain Rolland fait œuvre de théoricien de la littérature et particulièrement du genre romanesque en affirmant :

« La matière du roman musical doit être le sentiment, être de préférence le sentiment dans ses formes les plus générales, les plus humaines, avec toute l'intensité dont il est capable...toutes les parties du roman musical doivent être issues du même sentiment général et puissant. Comme une symphonie est bâtie sur quelques notes exprimant un sentiment qui se développe en tous sens, grandit, triomphe ou succombe, dans la suite du morceau, un roman musical doit être la libre floraison d'un sentiment qui en soit l'âme et l'essence⁵. »

Tous ces faits relèvent du phénoménal et il est nécessaire de recourir à la biographie de l'auteur pour remettre et l'œuvre romanesque et les œuvres autobiographiques dans un contexte qui puisse, non les expliquer, mais les justifier un tant soit peu. Cette option de se dire, de dire les faits marquants d'une vie, relève de cette littérature des réalisations, des actes, des péripéties, des convictions aussi, et constitue une part importante de la littérature et de la production romanesque.

Meursault est indifférent au monde qui l'entoure, déjà et avant que sa mère ne meurt. C'est dans cette indifférence qu'Albert Camus ouvre son roman *L'étranger*. Indifférence totale et détachement devenant l'absurde de la vie jusqu'au meurtre, sans raison, sans mobile, sans cause, et sans doute quintessence de l'indifférence : *ôter la vie, seulement et tout simplement*.

Autant d'exemples qui font du roman un genre phénoménal en ce sens qu'il se veut peinture, expression de faits positifs, concrets, ou d'agissements tout aussi positifs et concrets, avec des passions en constante application dans les rapports humains. *Meursault* indifférent n'est en soi qu'une attitude stérile et passive, mais allant dans

⁴. *Ibid.*, p.119.

⁵. *Ibid.*, p.232.

les faits jusqu'à l'homicide, l'acte le plus blâmable entre tous. *Emma Bovary*, naïve et puérile, vivant d'illusions et de rêves, finit par se suicider, geste sans doute le plus irrémédiable d'entre les gestes car impossible à poursuivre, à compléter, à punir ou même à regretter.

Phénoménal donc est le roman, du moins statistiquement, car les faits constituent la matière première du roman ou du récit. Tout comme ce dernier constitue la matière première de l'humanité y compris dans son origine. La plus phénoménale sans doute. Roland Barthes, avait compris la pan-présence du récit, qui écrivait ce passage, devenu une incontournable référence :

« Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits, [...] international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie⁶. »

Mais ce caractère phénoménal s'annonce dans l'ouverture de roman. Car pendant longtemps, une codification du commencement par l'indication du lieu et de la date a été en vigueur. Les données spatio-temporelles - quelle merveilleuse invention que ce néologisme composé qui résume et l'espace et le temps, arrière-plan indétrônable, inévitable pour tout fait, aussi anodin soit-il - accueillent, toujours avec une hospitalité sans défaut, les péripéties les plus extrêmes. C'est pourquoi sans doute les formules « *En ce temps là, dans tel lieu* » ont perduré longtemps et jusqu'à nos jours dans le roman. C'est l'ouverture la plus confortable, la plus irréfutable, car instantanément, elle met le lecteur le plus récalcitrant en situation. En situation d'accepter ce qui suivra du moment qu'il sait où et quand il est.

Cependant que la littérature s'élève vers les cimes de la réflexion et de la méditation philosophique, du moins telle que Paul Valéry la voulait, lui qui, pour ne pas écrire « *La marquise sortit à cinq heures* » écrivit : « *J'étais en proie à de grands tourments ;*

⁶ R. BARTHES, « L'analyse structurale du récit », Paris, Seuil, *Communications*, 8, p. 7.

*quelques pensées très actives et très aiguës me gâtaient tout le reste de l'esprit du monde*⁷ » dans *L'idée fixe*, et : « *La bêtise n'est pas mon fort*⁸ » dans *Monsieur Teste*.

Par ailleurs, André Gide, sans doute pour montrer le levain nécessaire du phénomène dans la production littéraire, s'adressant à un disciple imaginaire, *Nathanaël*, lui affirmait la base même de son éthique, dans une déclaration de jeunesse qu'il confirmera toute sa vie :

« Nathanaël, je te parlerai des attentes. J'ai vu la plaine, pendant l'été, attendre, attendre un peu de pluie [...] le ciel s'était chargé d'orage et toute la nature attendait. L'instant était d'une solennité oppressante, car tous les oiseaux s'étaient tus. Il monta de la terre un souffle si brûlant que l'on sentait tout défaillir; le pollen des conifères sortit comme une fumée d'or des branches. Puis il plut⁹. »

Laquelle affirmation semble paradoxale en regard aux œuvres d'André Gide, à sa réflexion, à l'empreinte laissée par lui sur la littérature. Dans *Les nourritures terrestres*, le lauréat du prix Nobel, a une toute autre conception de l'art : « *Heureux, pensais-je, qui ne s'attache à rien sur la terre et promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités*¹⁰ . »

Mais les écrivains, après la victoire de mille neuf cent dix huit et l'euphorie qui s'ensuivit, furent très prolifiques, en thèmes surtout. Le roman, simultanément, prend des directions divergentes et simultanément en transgressant les lois traditionnelles du genre qui, à quelques rares exceptions près, incarnent encore plus des héros, personnages confrontés à l'épreuve qu'ils surmonteront par l'un ou l'autre des traits de caractère : endurance, courage, atavisme, don de soi, amour passionné, passion pour le clinquant de la vie, ambition démesurée de parvenir, amour du mal, amour du mal gratuit, caractéristique certainement la plus singulière du genre humain. Semblent en retrait toutes ces considérations qui oublient que le texte

⁷. P. VALÉRY, *L'idée fixe*, Paris, Gallimard, 1934, p.13.

⁸. P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1946, p.14.

⁹. A. GIDE, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1897, p.13.

¹⁰. *Ibid.*, p.36.

littéraire c'est d'abord le résultat d'un « beau style », une langue ornementale, une esthétique poussée de l'expression, une poésie dense et visible dès la première phrase. Caractéristiques essentielles, indispensables pour une spécificité, manifeste, à fleur de texte, du littéraire. Fonctions tout aussi essentielles de l'écriture, vue de manière moderne, avec un regard contemporain. *Mais ces caractéristiques et fonctions, aussi esthétiques soient-elles, sont-elles en mesure de faire disparaître complètement, l'auteur en tant qu'homme, doté d'une profondeur anthropologique certaine, le monde environnant concret, insaisissable dans sa totalité, dans sa densité matérielle, insaisissable aussi dans ses nominations encyclopédiques infinies aux combinaisons vertigineuses, le lecteur, lui aussi élément important parce que garant de l'affirmation de l'œuvre par cette réception plus ou moins valorisante, amplifiée, répétée, publicitaire, exégétique, universitaire, ardue, docte, érudite, investissant l'œuvre dans la continuité pharamineuse des interprétations ?*

Assurément non. Car tous les lecteurs avertis, les critiques, les universitaires, certains auteurs, ont saisi l'existence symbiotique de cette langue esthétique avec tout ce qui lui est périphérique. L'époque d'abord, car l'histoire, avec son aspect événementiel, pèse sur les esprits et les consciences.

- *Qui écrirait une œuvre optimiste et flamboyante peu avant et surtout durant les grands cataclysmes des deux guerres mondiales et des mouvements indépendantistes qui s'ensuivirent ?*
- *Qui écrirait une œuvre romantique, un amour éthéré, platonique en ces jours de toutes les libertés et des jouissances sensuelles multiples ?*
- *Qui écrirait un drame passionné autour d'un adultère tout aussi passionné en ces temps de dilution de la notion sacrée du couple, de la famille, en ces jours de démission morale de tous les engagements et de toutes les fidélités ?*

D'autant plus qu'en littérature, l'écrit, par cette sémantique démultipliée, déborde et dépasse le cadre événementiel restreint, le transgresse pour un autre, décisif, celui des écoles, des mouvements, des genres, de la forme en somme, où le déterminisme pèse

lourdement. Les surréalistes auraient-ils pu créer leur ambitieux mouvement, André Breton, à leur tête, aurait-il pu écrire ses manifestes du surréalisme, sans l'existence des mouvements littéraires précédents, romantisme, symbolisme, réalisme, sans les percées révolutionnaires – du moins pour l'époque – de la psychanalyse ? Preuve que le savoir est encyclopédique, universel, magmatique, en constante ébullition et où l'étanchéité et la compartimentation, le cloisonnement ne sauraient prévaloir.

- Paul Valéry aurait-il écrit *Monsieur Teste* sans l'existence du genre roman ?
- Milan Kundera aurait-il pu être ce dissident littéraire, engagé pour cette cause politique de la destruction du rideau de fer, sans sa dissidence politique ?
- Sans sa liberté sans limites en France, c'est-à-dire en Occident libéral par opposition aux pays satellites du bloc soviétique et de ce bloc lui-même, à l'époque de la guerre froide ?
- Sans sa rapide maîtrise du français et de ses publications dans cette langue qui lui ont donné encore plus rapidement une audience autrement plus grande ?
- Sans l'aide inconditionnelle, fournie, pour les raisons politiques évidentes que l'on sait aujourd'hui, par l'Occident à tout dissident de l'Est ?
- Umberto Eco aurait-il instauré cette littérature de l'érudition démesurée sans la richesse encyclopédique et documentaire du vingtième siècle ? Sans la possible distension infinie du genre ?

Toutes ces occurrences de la grande discipline littérature et du grand genre roman, ne sont pas un apport personnel d'auteurs isolés et solitaires, mais représentent l'éclosion d'une force vive et sociale, celle d'un groupe d'appartenance, selon la formule consacrée par les intellectuels marxistes. Ce qui étend la source de l'œuvre à tout un pan de la société dont les intérêts idéologiques, politiques, économiques, convergent et réduit le rôle de l'écrivain à celui de porte-parole d'une grande « famille idéologique » plus ou moins vaste.

Le développement de la linguistique et des sciences du langage a fait émerger un autre centre d'intérêt, regardé, certaines fois comme étant le vrai centre de gravité de l'œuvre, celui des pratiques discursives adoptées par l'auteur pour dire aux lecteurs, d'abord et avant tout, ce vaste contexte, fait d'un noyau, celui de la prise de parole et des connexions à l'infini que cette prise de parole entretient justement avec cet incommensurable monde sensible et encyclopédique. Ces pratiques discursives témoignent du fait que la langue signifie toujours, dit continuellement, influence certainement, agit efficacement. D'autant plus que son usage spécifiquement littéraire, lui donne une force accrue parce que lu avec un intérêt spécifique. Cet aspect discursif du texte littéraire intéresse particulièrement la communication, la pragmatique de celle-ci, et ses incidences, innombrables, selon le lecteur. A ce titre, Roland Barthes voit que le discours littéraire constitue une autre sémantique, seconde celle-là, car :

« [...] elle est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est déjà signifiante au moment où la littérature s'en empare : il faut que la littérature se glisse dans un système qui ne lui appartient pas mais qui fonctionne malgré tout aux mêmes fins qu'elle, à savoir : communiquer. [...] Cette sorte d'inversion retorse des fonctions explique les ambiguïtés bien connues du discours littéraire : c'est un discours auquel on croit sans y croire, car l'acte de lecture est fondé sur un tourniquet incessant entre les deux systèmes : voyez mes mots, je suis langage, voyez mon sens, je suis littérature¹¹ . »

¹¹. R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.262.

III.2. Nouména

Le roman phénoménal est dicté par le poids immense du monde et de la vie. Ce monde sensible est plus ou moins intelligible pour l'écrasante majorité des hommes et femmes de la société. Y compris pour ceux qui n'ont jamais lu une ligne de leur vie. Intelligible donc est ce monde pour les sens, et ceux qui en usent seulement. Mais au-delà de ce monde sensible qu'est-ce qui fait que les humains, ont des goûts divergents, des peurs, des envies, des caprices, des réflexions, des rires, de l'ironie, des commentaires, des moments de joie, de ravissement, aiment et cultivent les arts, ont de l'admiration pour tel ou tel artiste, enferment certains objets dans des musées avec des systèmes anti intrusion de plus en plus sophistiqués, lisent des livres, les apprécient ou non, puis ont ce besoin irrésistible de les interpréter, les discuter, les analyser, les enseigner, indéfiniment ?

Cet aspect spirituel a fait dire à Paul Valéry :

« Racine savait-il lui-même où il prenait cette voix inimitable, ce dessin délicat de l'inflexion, ce mode transparent de discourir, qui le font Racine, et sans lesquels il se réduit à ce personnage peu considérable duquel les biographes nous apprennent un assez grand nombre de choses qu'il avait de communes avec dix mille autres français ?¹ »

Jean Racine est différent de dix milles autres concitoyens et de tous les Français par cet esprit qui le rend unique, qui fait de lui un auteur inégalable, légué à la postérité. Mais avant lui Homère a été tout aussi unique, inégalable et demeurant jusqu'à ce jour une grande référence.

D'autres et d'autres encore ont été, sont, et seront dans cette situation. Mais à quoi cela tient-il ? Sans doute à cette fonction nouménale dont leurs œuvres sont dotées. Car au-delà des phénomènes qui entourent l'être, un monde encore plus mystérieux parce qu'insondable, plus vaste parce que sans limites objectives, plus séduisant

¹. P. VALÉRY, *Variétés*, Paris, Gallimard, 1924, p.483.

parce que s'intéressant aux impressions, s'étend sur un territoire qu'aucun être ne saurait prétendre avoir exploré ou pouvoir parcourir, ni même une civilisation, ni même toutes les civilisations réunies.

Et comme le roman est le genre roi aujourd'hui, qui, mieux que tous les autres, a investi les domaines les plus insoupçonnés – que l'on songe à l'anticipation on à la science-fiction où il serait difficilement concevable de mettre en scène une pièce de théâtre traitant de créatures extra-terrestres envahissant la terre, ou d'humains technologiquement supérieurs à leurs semblables partant à la conquête d'autres planètes – la réflexion lui est devenu un domaine familier, intégré à ses préoccupations.

Denis Diderot lui-même, avec *Jacques le fataliste et son maître*, a inauguré le roman, sous forme de parodie et d'œuvre didactique sur le roman, alors que le genre était à ses débuts. Toutes les discussions, objets premiers de l'œuvre entre Jacques le Fataliste et son maître sont de l'ordre du philosophique et du nouméal. Ces passages ôtés, passés sous silence, l'œuvre se réduirait à un récit rachitique, raconté dans sa plus simple expression. De même que l'on peut construire un roman autour ou à partir de cette phrase d'ouverture de *L'Aube*, premier volume de *Jean Christophe* de Romain Rolland : « *Le grondement du fleuve monte derrière la maison* », on peut tout aussi bien le faire autour de celle de *La route des Flandres* de Claude Simon :

« *Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouge acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette : maintenant elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant, en retard comme toujours pour l'appel du matin, manquant de nous fouler les chevilles dans les profondes empreintes laissées par les sabots et devenues aussi dures que de la pierre, et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. »*

Louis Aragon écrivait :

« [...] *l'histoire est celle de l'évolution d'un esprit, à partir d'une conception mythologique du monde vers le matérialisme, qui ne sera point atteint aux dernières pages du livre, mais seulement promis*². »

Un esprit peut-il avoir une histoire ? Oui. Dans le roman. Genre protéiforme, le roman s'est approprié les autres genres lentement mais sûrement. A l'épopée, il a pris la grandeur des actions, la supériorité des héros, leurs exploits, la certitude dans laquelle s'inscrit tout ce qui est épique. A la poésie, une esthétique poussée de la langue tout en évacuant l'intrigue ou en en limitant le rôle et l'ampleur. Tout comme il a pris au théâtre des scènes fixes où la parole devient incantation lorsqu'elle n'est pas dialogue étincelant, long monologue captivant. Il a enjambé les frontières disciplinaires en devenant philosophie, psychologie, théorie de la littérature et critique littéraire parce qu'il s'est pensé lui-même et ce, depuis Denis Diderot, Laurence Sterne, Paul Valéry. Celui-là même qui, devinant les potentialités nouménales du genre, a voulu l'éloigner de l'affligeante banalité et de la maigreur sémantique de l'anecdotique marquise qui sort à telle heure.

C'est de la liberté ou des libertés conquises au fil de la contestation contre le genre, que le roman a obtenu ses lettres de noblesse. Point de dénigrement après Marcel Proust, ni de critiques négatives après James Joyce, ni même de propositions d'interprétations exhaustives après André Gide, du moment que le roman peut traiter d'un romancier qui écrit un roman, à propos d'un autre romancier écrivant à son tour un roman.

Ces facultés nouménales acquises par le roman l'on muté, en tant que genre d'une lisibilité facile, du moins possible, à une illisibilité foncière parce que partant à la conquête des cimes de la réflexion et de l'esprit.

². L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, pp.54-55.

Ces facultés nouménales, sont, pour une large part, à l'origine même de la naissance du roman. Milan Kundera, après avoir soutenu que *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès est le premier roman, au sens moderne, de la littérature occidentale, reparle de cet auteur et de son roman *Don Quichotte* :

« En effet, pour moi, le fondateur des Temps modernes n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantès. [...] En effet, tous les grands thèmes existentiels que Heidegger analyse dans son Etre et Temps, les jugeant délaissés par toute la philosophie européenne antérieure, ont été dévoilés, montrés, éclairés par quatre siècles de roman européen. Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantès, il se demande ce qu'est l'aventure; avec Samuel Richardson, il commence à examiner "ce qui se passe à l'intérieur", à dévoiler la vie secrète des sentiments; avec Balzac il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire; avec Flaubert, il explore la terra jusqu'alors incognita du quotidien; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans la décision et le comportement humains. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust; l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il interroge, avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas³. »

Alors même que le roman dispose de cette force hégémonique de tout dire, de tout prospecter, y compris les grands questionnements philosophiques, on n'a pas cessé depuis longtemps maintenant, d'annoncer sa fin, sa mort, sa proche disparition car il aurait épuisé ses limites et exploré tous les espaces qui lui sont dus. Milan Kundera encore :

« On parle beaucoup et depuis longtemps de la fin du roman : notamment les futuristes, les surréalistes, presque toutes les avant-gardes. Ils voyaient le roman disparaître sur la route du progrès, au profit d'un avenir radicalement nouveau, au profit d'un art qui ne ressemblerait à rien de ce qui existait avant⁴. »

Indépendamment de son aspect nouménal, cet aspect-là même à l'origine sans doute du roman, car, genre né à partir du moment où l'esprit, devant les acquis techniques et scientifiques de l'homme, devant la désagrégation des valeurs religieuses, morales, mythiques, eut subitement à répondre à beaucoup d'interrogations à la fois, et il fut sans doute le moyen le meilleur de le faire, par le confort intellectuel qu'il offre, étant

³. M. KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, pp.14-15.

⁴. *Ibid.*, p.24.

le seul genre à pouvoir concilier tous les paradoxes, mais aussi par la séduction de la narration qui distrait et permet le loisir le plus instructif. Sans oublier le lien organique entre le roman et le récit. Le roman ne disparaîtra qu'avec la disparition du récit, dans sa totalité, son intégralité, ses variantes, ses différentes substances. Ce qui n'aura sans doute jamais lieu, car l'homme, sa naissance, son existence, son devenir, représentent le récit suprême dans lequel s'emboîtent, s'intercalent, se juxtaposent, s'annulent tous les autres. Si le récit disparaît et donc le roman, tout disparaîtrait avec lui dans un cataclysme engloutissant, implosif, par l'immense vide qu'il laisserait et que rien ne pourrait combler. Car l'homme et son monde ne survivent que dans l'action. Entre son origine inconnue, mystérieuse, injustifiable et sa fin imprévisible, incompréhensible, son existence se fait, se réalise, dans l'action. Souvent quotidienne, répétitive, terne, sans relief. Elle-même ne pouvant se faire sans la réflexion, superficielle ou profonde, mais toujours génératrice de nouveautés, d'innovations, d'actions inédites et spectaculaires faisant s'émanciper l'homme d'un certain nombre de contraintes existentielles ou même trivialement végétatives. Le récit prend alors la relève et poétise cette existence fade et morne. Louis Aragon parle de la volonté de roman :

« [...] je veux dire avec une simplicité dans l'aveu, ce qu'est la volonté de roman : quand le trait pur, appris de la main mais dicté par l'esprit, commence à compartimenter le blanc de la feuille [...], c'est bien le déchirement de la nuit par le chant de l'oiseau, mais l'ambition [...] se lève en lui du roman, je veux dire de cette écriture que Matisse lui-même comparait à la performance de l'acrobate, jamais la même et toujours la même ⁵ . »

Cette capacité du roman à avoir une progression tentaculaire et inexorable pour éclipser peu à peu, synchroniquement, d'autres types de récits ou les permettre et les engendrer – que serait le cinéma sans le roman ? - synchroniquement, car l'épopée est toujours là ainsi que les tragédies antiques, les contes, les nouvelles, et sans doute beaucoup de récits à titre d'archives et de mémoire artistique participant à la littérature dans sa profondeur et son gigantisme.

⁵. L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p.125.

Tout comme le récit a été indispensable à l'homme, aussi indispensable que l'agriculture et l'élevage, le roman est aujourd'hui nécessaire à cet homme un peu plus différent, aussi nécessaire que l'industrie et l'urbanisme, le roman nouménal a été essentiel, voire inéluctable, à cet autre homme encore un peu plus différent, aussi essentiel que l'informatique et le monde virtuel qu'elle permet ou que les balbutiements de la conquête de l'espace qu'ils suggèrent. Sans doute, du moment que l'être n'a plus à se préoccuper continuellement de sa subsistance et de son gîte, de sa survie en somme, donc du moment où les grands regroupements humains et les échanges financiers permis par la technologie, lui ont donné cette autonomie, jamais atteinte auparavant, l'homme, par le biais du roman nouménal tente de répondre aux interrogations existentielles surgies dans cette oisiveté de plus en plus importante. A laquelle le loisir a été la première réponse. La lecture, étant le loisir nécessitant le moins d'efforts, le lien est évident, l'interaction est claire entre tous ces éléments complémentaires et pivotant autour de leur inventeur, l'homme.

A ce titre Milan Kundera explique un autre des multiples fondements du roman :

« [...] tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une des questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé. [...] C'est par l'action que l'homme sort de l'univers répétitif du quotidien où tout le monde ressemble à tout le monde, c'est par l'action qu'il se distingue des autres et qu'il devient individu. Dante l'a dit : "En toute action l'intention première de celui qui agit est de révéler sa propre image" [...] L'homme veut révéler par l'action sa propre image, mais cette image ne lui ressemble pas. Le caractère paradoxal de l'action, c'est une des grandes découvertes du roman. Mais si le moi n'est pas saisissable dans l'action, où et comment peut-on le saisir ? Le moment arriva alors où le roman, dans sa quête du moi, dut se détourner du monde visible de l'action et se pencher sur l'invisible de la vie intérieure⁶. »

Milan Kundera parle du milieu du dix huitième siècle avec Samuel Richardson qui inaugure le roman épistolaire où plus rien ne se passe, à part les confessions des personnages et de leurs pensées à travers les lettres, puis bien entendu, Choderlos de Laclos, Johann Wolfgang Goethe...

⁶. M. KUNDERA, *L'art du roman, op. cit.*, pp.35-36.

Mais chaque roman se distingue d'un autre y compris chez un même auteur, par l'action que l'écrivain entreprend sur la langue par son ouverture qui doit, même en tant qu'ambition, concentrer en elle, tout ce qui est à venir. Car l'ouverture du roman donne le ton, annonce l'écriture ou le travail subtil par celle-ci, parce que si tout est décodé immédiatement, la magie n'est plus au rendez-vous. Sachant que cette même magie constitue l'essentiel de la littérature, et représente l'enjeu tant recherché par les légions de lecteurs.

La magie réside aussi et surtout dans les révélations que la littérature, et aujourd'hui le roman, savent faire découvrir au lecteur. Milan Kundera, sans parler de roman nouméral, résume en ces quelques lignes les découvertes immenses de savoir et d'incidences sur l'humanité, réalisées par le roman. A une question qui proposait le qualifiant « phénoménologique » pour le roman, Milan Kundera, fait de l'écrivain : « *un jeune homme que sa mère conduit à s'exhiber à la face du monde dans lequel il n'est pas capable d'entrer*⁷. »

Et, situant le travail de l'écriture en dehors du sociologique, de l'esthétique, du psychologique, répond ainsi :

« L'adjectif n'est pas mauvais mais je m'interdis de l'utiliser. J'ai trop peur des professeurs pour qui l'art n'est qu'un dérivé des courants philosophiques et théoriques. Le roman connaît l'inconscient avant Freud, la lutte de classes avant Marx, il pratique la phénoménologie (la recherche de l'essence des situations humaines) avant les phénoménologues. Quelles superbes "descriptions phénoménologiques" chez Proust qui n'a connu aucun phénoménologue⁸ ! »

⁷. *Ibid.*, pp.45-46.

⁸. *Ibid.*, p.46.

III.3. Tératologique

Claude Simon débute ainsi son roman *Histoire* :

*« L'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir ou du moins ses derniers rameaux éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru irréel par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes comme animées soudain d'un mouvement propre (et derrière on pouvait percevoir se communiquant de proche en proche une mystérieuse et délicate rumeur invisible se propageant dans l'obscur fouillis des branches), [...] »*¹.

En vérité, cette citation est tronquée pour sa plus grande part : dans sa totalité elle est constituée de cent soixante deux lignes. Monstrueuse ouverture de roman, comme il y en a sans doute rarement. Tératologique donc est cette ouverture de roman. Mais en quoi déroge-t-elle? En rien. Le roman en tant que genre, est ouvert sur toutes les virtualités. A toutes les virtualités. Y compris les records d'élongation de phrases, à l'infini. Mais de par cette caractéristique unique *Histoire* de Claude Simon reste tout de même un roman, occurrence parmi tant d'autres. Initiant ainsi une possibilité de performances sur la langue et sur l'unité de base traditionnelle de la rédaction : la phrase. Elle relèverait du burlesque, cette situation, imaginaire, où un apprenant de quelque niveau qu'il soit remettrait à son enseignant de langue une dissertation débutant par une phrase aussi longue ! Le pronostic d'évaluation serait prévisible. Une lourde condamnation sans appel et une légère note pour atteinte et manquement impardonnable à la correcte et bonne rédaction scolaire. D'autre part jamais un manuel de grammaire n'a pris une telle phrase comme exemple et illustration des règles en vigueur, dans l'enseignement d'une langue !

Par ailleurs et ailleurs Romain Rolland, Claude Simon, Jean-Paul Sartre commencent respectivement ainsi leurs romans :

¹ .C. SIMON, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967, p.9.

- *La révolte* : « libre ! »,
- *La mort dans l'âme* : « une pieuvre ? »
- et *Le vent (Tentative de restitution d'un retable baroque)* : « un idiot »,

se situant aux antipodes des ouvertures habituelles des romans. Claude Simon se situant aux antipodes de lui-même. Qu'est-ce à dire si ce n'est que le roman, dans son commencement même affirme sa liberté, ses libertés, immenses et virtuelles, tant sur plan formel, que sémantique, sémiotique et intertextuel.

L'innovation et l'ambition de créativité étant l'autre moteur de la littérature, l'écriture de celle-ci visant l'originalité extrême, aboutit à quelques découvertes tératologiques. *Tératologiques en comparaison de quelles normes ?* En comparaison des romans s'apparentant aux récits traditionnels, se voulant, à la fois, miroirs de la vie dans ses moindres manifestations, et expressions fidèles des différents sentiments à travers lesquels les écrivains tentent de donner un sens à cette même vie. La situation burlesque de l'enseignant et de sa condamnation sans appel de l'écrit d'un apprenant initiant ainsi un travail quelconque serait certainement reconductible.

En fait l'histoire du roman du vingtième siècle commence avec la disparition des situations sans cesse rééditées où les personnages vivent des faits et donnent, dressés en grande figures qu'ils sont, physiquement – les portraits étaient indispensables, méticuleux et fouillés -, psychologiquement – les réflexions et analyses étaient omniprésentes et chaque acte se faisait dans le moule des passions, des explications, des justifications – l'illusion de la réalité et du miroir dans lequel chaque lecteur pouvait se mirer, ou se faire révéler, des vérités qu'il ignorait ou qu'il devinait confusément en lui ou chez ses semblables, par l'expression judicieuse de l'écrivain, peintre des hommes dans leur mœurs et leurs passions. Ces personnages étaient tellement incarnés, que l'histoire réelle, l'encyclopédie, la culture les ont libérés de la posture figée de la fiction, s'en sont emparés et en ont fait des exemples, des repères, des symboles, alors même que ce n'étaient que des destins individuels, nés dans la fiction. L'usage commun autorise aujourd'hui de dire un harpagon, un tartuffe, un

robinson, une lolita... et d'autres encore car la notoriété acquise dans la fiction littéraire a supplanté la réalité pour se constituer en une autre réalité, parallèle mais bien présente, prégnante même.

Chaque action, dans son déroulement instantané, a aussitôt la valeur d'un acte concret, qui engage le personnage, d'abord dans l'accomplissement d'un destin, conduit ensuite l'auteur dans la prolongation logique de la progression de sa fiction, conforte le lecteur dans l'évolution de la lecture et les prévisions qu'il ne manquera pas de faire. Parce qu'elles convergent vers l'action ultime qui finira le roman, ces actions seront donc le point de ralliement du personnage, de l'auteur, du lecteur. Chaque transition mènera à une autre, et aussi, en contrepoint, ou, simultanément, se construit le récit, tenant en haleine certains lecteurs, faisant s'interroger d'autres sur le reste à venir. La phrase d'ouverture, ce premier temps de commencement et de transition vers un autre, second, représente un changement quantitatif, considérable ou minime, subsidiaire. En évoluant, le roman, ne posera pas de contradiction insurmontable, et n'introduira pas de rupture déroutante, de temporalité incompatible. Aucun personnage, dans ce genre de romans ne dira jamais :

« A présent, quand je dis "je", ça me semble creux. Je n'arrive plus très bien à me sentir, tellement je suis oublié. Tout ce qui reste de réel, en moi, c'est de l'existence qui se sent exister. Je baille doucement, longuement. Personne. Pour personne, Antoine Roquentin n'existe² » ;

ces paroles d'Antoine Roquentin de *La nausée* de Jean-Paul Sartre. Dans cette œuvre, tératologique à plus d'un titre, le lecteur assiste à la lente dissolution du personnage, Antoine Roquentin, qui n'a de principal que le fait d'être narrateur et d'avoir laissé un manuscrit qu'il commence d'ailleurs ainsi : *« Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. »*

Tout comme aucun personnage ne prononcera les propos du curé d'Ambricourt, auteur fictif du *Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos :

². J.-P. Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p.237.

« Résolu que je suis à ne pas détruire ce journal, mais ayant un devoir de faire disparaître ces pages écrites dans un véritable délire, écrit le héros, je veux néanmoins porter contre moi ce témoignage que ma dure épreuve [...] m'a trouvé un moment sans résignation, sans courage, et que la tentation m'est venue de... [la phrase reste inachevée. Il manque quelques lignes au début de la page suivante]³. »

Dès l'avènement de l'époque où l'objectif premier est l'aventure de l'écriture, donc d'une posture lucide de l'écrivain, face à cette écriture et non plus à la peinture fidèle du monde, les écarts se sont multipliés à l'infini. George Perec écrit la disparition en éliminant systématiquement la lettre « e » omniprésente et quasi incontournable dans la langue française. George Perec récidive en inversant la nature de la disparition, à savoir l'éviction des autres voyelles, à l'exclusion du « e » !

Autant de tours de force avec des cahiers de charges qui élèvent très haut la barre des exigences, avant tout et d'abord formelles. Que, d'entre tous les romans, ces œuvres se distinguent, deviennent indépendantes et mènent une vie propre, l'art vit et évolue de cela, le renouvellement des formes et la pérennité de certaines, les plus innovantes.

- *Que dire alors de la littérature, dont le devenir constitue une histoire distincte au sein de l'histoire des sociétés ?*
- *Que dire aussi du roman dont la révolution et la mutation décisive eut lieu lorsque ce genre littéraire se prit lui-même comme fin ?*

Ainsi le roman, libéré de la fonction d'être miroir, devient une disposition du texte, susceptible de grandes créativité, indépendant de causes vraies, de motifs logiques, dépourvu de l'obligation de servir un raisonnement transcendant. Il devient artifice, au sens d'habileté dans la disposition et garde un lien étymologique évident avec art. C'est cette conception de l'art qui pousse Marcel Proust à lui confier la plus métaphysique des fonctions : retrouver, explorer de nouveau, « le temps perdu », le passé, irrémédiablement défunt. Et qu'aucune pratique, si ce n'est l'écriture n'est en mesure de faire revivre, ramener en quelque sorte dans le présent. Les neuf volumes

³. G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1961, p.37.

constituant le monumental *A la recherche du temps perdu* ne sont pas seulement consacrés à cela. Marcel Proust fait s'interroger ses personnages, sur tout, y compris sur des œuvres littéraires et des écrivains. Sur Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, par exemple, *Albertine*, au cours d'une conversation avec le narrateur, veut savoir :

« Mais est-ce qu'il a jamais assassiné quelqu'un, Dostoïevski ? Les romans que je connais de lui pourraient tous s'appeler l'histoire d'un Crime. C'est une obsession chez lui, ce n'est pas naturel qu'il parle toujours de ça. »

Ce à quoi le narrateur répondit longuement :

« Je ne crois pas, ma petite Albertine, je connais mal sa vie. Il est certain que comme tout le monde il a connu le péché sous une forme ou sous une autre, et probablement sous une forme que les lois interdisent. En ce sens-là il devait être un peu criminel comme ses héros, qui ne le sont d'ailleurs pas tout à fait, qu'on condamne avec des circonstances atténuantes. Et ce n'était même peut-être pas la peine qu'il fut criminel. Je ne suis pas romancier, il est possible que les créateurs soient tentés par certaines formes de vie qu'ils n'ont pas personnellement éprouvées. [...] Je reconnais tout de même que chez Dostoïevski cette préoccupation de l'assassinat a quelque chose d'extraordinaire⁴. »

C'est sans doute pourquoi le monde de la critique, de l'édition et de l'histoire de la littérature de manière générale ont retenu cette anecdote éloquent, sur la nature du roman tératologique : un éditeur justifie ainsi son refus du manuscrit *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, en répondant en substance ceci : « Comment voulez-vous que j'édite quelqu'un qui raconte qu'il se tourne et se retourne dans son lit, cherchant le sommeil, tout au long d'une cinquantaine de pages. »

C'est une semblable conception de l'art qui est à l'origine de l'*Ulysse* de James Joyce. Dans cette œuvre, James Joyce confie à l'écriture la difficile et sans doute inédite mission de figer le plus insaisissable des temps, le présent.

Milan Kundera dit à ce propos :

« Il n'y a apparemment rien de plus évident, de plus tangible et palpable que le moment présent. Et pourtant il nous échappe complètement. Toute la tristesse de la vie est là. [...] Chaque instant représente

⁴. M. PROUST, *A la recherche du temps perdu, La prisonnière*, t.III, Paris, Gallimard, 1923, p.881.

un petit univers, irrémédiablement oublié à l'instant suivant. Or, le grand microscope de Joyce sait arrêter, saisir, cet instant fugitif et nous le faire voir⁵. »

James Joyce, en plus d'évacuer le personnage actif, embarqué dans des *actions*, (Vladimir Propp parlerait de *fonctions*, Tzvetan Todorov dirait des *motifs* ou des *propositions*), le temps chronologique du récit, se déroulant au fur et à mesure du dévidement des actions, en l'immobilisant en un instant durable, étale considérablement l'espace, tous les lieux importants et publics de Dublin, où son personnage, *Stephen Dédalus*, déambule, à la recherche désintéressée de Léopold Bloom, auquel il n'adressera même pas la parole. Le temps inexorable passe quand même, fut-il un perpétuel présent, et les sept cent quatre pages du roman durent ou font durer – la question mérite d'être posée – une journée, celle du *16 octobre 1904*, qui dit-on, fut celle du mariage de l'auteur !

Jules Verne a lui aussi vécu semblable refus de se faire éditer : plus d'une dizaine d'éditeurs ont systématiquement refusé le manuscrit de *Cinq semaines en ballon*, ne reconnaissant plus les paramètres du roman de l'époque et considérant l'œuvre comme plus ou moins farfelue, le héros technicien, maître d'un savoir, était inédit à l'époque.

Autant de paramètres, surgis d'où nul ne sait, font du roman, dans sa version contemporaine, c'est-à-dire celui de l'ère du Nobel, le genre le plus riche en occurrences tératologiques. Certes, le théâtre et la poésie, sans parler des nouvelles et des contes, ont eux aussi connu des mutations spectaculaires, les surréalistes, *Guillaume Apollinaire*, *Bertolt Brecht*, *Edgar Allan Poe*, *Stéphane Mallarmé...* et d'autres encore, mais le roman renferme les modèles les plus innovateurs, car étant certainement le genre, statistiquement le plus dominant. Décrit à l'origine dans ses versions les plus conventionnelles, il est aujourd'hui apprécié, pour ne pas porter un jugement subjectif au superlatif, dans ses versions les plus déroutantes. Le roman a

⁵. M. KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.37.

connu cette extraordinaire fortune grâce à sa puissance de conciliation des contradictions et des paradoxes.

Permis par ce genre de l'étrange, de l'étonnement, de continuelles surprises, de l'opacité, des difficultés, des complications, semblent demander, réclamer, exiger des lecteurs de romans, des efforts, de plus en plus accrus pour accéder à une possible interprétation dans cet univers pratiquement infini, présentant une certaine analogie avec les éléments formant le monde de la matière, ou de la réflexion, libre, débridée, affranchie de toutes attaches, et évoluant en faisceaux, toujours plus larges, sans cesse intégrant des fragments nouveaux et imprévus, sans liens logiques les faisant dépendre les uns des autres. Le roman a besoin non seulement de consentement, mais encore d'attente. A commencer par sa phrase d'ouverture, où, souvent se concentre la charge explosive et la force de frappe sémantique assurant l'emprise totale sur le lecteur, signataire plus que consentant du pacte de lecture. Cet univers, désormais domaine de prédilection du roman moderne ou postmoderne, est parsemé de particules, d'étincelles, d'éclats, de fragrances mêmes, tissant des intersections à distance, à l'infini, dans cette immensité textuelle sans clôture.

La performance, l'exploit, la gageure de l'auteur s'investit d'abord dans cette phrase d'ouverture : « *Libre !* » de Romain Rolland ; « *Une pieuvre ?* » de Jean-Paul Sartre ; « *Ma mère est morte hier* » d'Albert Camus ; « *Un idiot* » de Claude Simon. Autant de fulgurances, tangibles, construites, choisies, écrites avec conviction pour saisir le lecteur dans cette toile textuelle où le sens, le signifié, s'offrent et se dérobent à la fois pour mieux emprisonner une partie plus ou moins conséquente du monde, sinon pour mieux l'anéantir et ouvrir sur un non-sens, un non-signifié encore plus séduisant, encore plus interrogateur. Claude Simon va jusqu'à monter de véritables constructions et ce, dans les phrases d'ouvertures de certains de ses romans, tel ce commencement de son *Jardin des plantes* :

« *m'efforçant dans mon mauvais anglais*

Peut-être que j'avais trop bu seulement ç'avait eu l'effet contraire de celui qu'ils avaient

sans doute espéré

*cœur de l'Asie Appelaient ça un "forum" cinq jours verbiage
déclamations paix entre les peuples amour fraternité etc. à
l'invitation de grand écrivain Prix Lénine Héros du travail etc.*

*Second mari de la plus président aux verbiages pose méditative ou plutôt accablement
belle femme du monde je poids sans doute écrasant des pensées (ou simplement assoupi
le poussai du coude lui peut-être accoudé lourde tête soutenue d'une main) après
montrai m'efforçant dans discours inaugural invocation aux Vieux [...] »*

mon

Frounze Kirghizstan

Comme l'humain cherche continuellement le dépaysement, y compris dans la lecture, surtout dans la lecture, la phrase d'ouverture introduit, avec la brutalité d'une guillotine, ce dépaysement qui ravit le lecteur à ce monde, pour l'immerger dans cet autre, celui de l'écriture.

Au seuil de cette lecture, dans cet enjambement, certaines fois le dépaysement est spectaculaire, l'emprise totale. A tel point que la réflexion s'estompe et s'amenuise devant le texte. Et même le commentaire se voulant savant, devant le port hiératique du texte devient autonome, au sens de secondaire et ainsi rejoint ce propos de Pierre Boulez : « *Le commentaire finit par ne plus exister en fonction de ce qu'il commente, mais il vit de sa propre existence*⁶. »

⁶. P. BOULEZ, « L'informulé », *Esthétique*, 8, 1985, p.25.

IV - De ses ouvertures

1- Incision

2- Extension

3- Évasion

Dans cette continuité du monde pesant de la réalité, ou celui éphémère des songes, ou même celui terrifiant des cauchemars, s'intercalent des moments de communication qui campent des mini-mondes, divertissants, plaisants, agréables ou pénibles : discussion avec des amis partageant les mêmes avis sur des questions importantes, échanges amoureux ou de projets d'avenir, réprimandes par un supérieur ou une autorité, et bien entendu, lecture, et particulièrement lecture d'un roman. Quand les conditions le permettent, du silence, un minimum de confort et surtout de solitude, un temps libre, à soi, sans obligation, sans échéance. Pour certains, la lecture est sans doute l'un des moments les plus absorbants de ces diverses communications.

Le moment privilégié et le plus absorbant est sans conteste la première phrase de l'œuvre. Parce que c'est elle qui usurpe le rôle de réponse à la véritable question existentielle, à laquelle nul philosophe, aucune religion, pas un penseur, ni un livre n'ont apporté de réponse : « *Quel est le commencement originel, celui qui a permis tous les autres ?* » Question dangereuse s'il en fut. Dénuée de réponse, elle peut instantanément démolir, sinon tenir en échec tout le savoir humain en sapant les fondements de tous les systèmes de gouvernements, toutes les religions, tous les modes de vie, de pensée, de réflexions, adoptant l'imposture de s'ériger en commencement alors même que la question demeure : « *Quel commencement a généré ce monde ?* » Question dangereuse pour les facultés humaines. Alors même qu'elle ne

peut avoir de réponse, elle en pose une autre : « *En amont de ce commencement, qu'y avait-il ?* » La question peut être reconduite à l'infini. L'infini, est semble-t-il l'unique tentative de réponse apaisante. Il y aurait un infini en amont et un autre en aval, les deux se rejoignant au moment où Adam a été créé, ou plus narcissiquement, en ce moment même.

L'infini résout donc momentanément la question du commencement. De manière dérisoire. C'est pourquoi la littérature s'empare de la question. Elle crée des mondes finis, l'épopée, la tragédie, le roman. Surtout le roman. Et belle revanche, elle s'offre une orgie de commencements. Ce qui confère telle noblesse à la phrase d'ouverture. Car elle crée un vrai commencement, indépendant, se suffisant à lui-même, autotélique, satisfaisant le lecteur, le convainquant, le libérant du monde, et l'immergeant dans un autre, souvent plus séduisant, meublant mieux la solitude devant la peur ancestrale du néant. Umberto Eco écrit sur la fonction thérapeutique des romans :

« En lisant des romans, nous fuyons l'angoisse qui nous saisit lorsque nous essayons de dire quelque chose de vrai sur le monde réel. Telle est la fonction thérapeutique de la narrativité et la raison pour laquelle les hommes, depuis l'aube de l'humanité, racontent des histoires. Ce qui est d'ailleurs la fonction des mythes : donner forme au désordre de l'expérience¹. »

Par le franchissement de la phrase d'ouverture d'un roman, le lecteur élargit son monde et son humanité. Cela le renseignera un peu plus sur lui-même et sur ses semblables, et ainsi il saura aborder la vie autrement plus armé et autrement plus confiant. C'est dans cet esprit que Paul-André Lesort définit ainsi le roman : « *L'art du roman est un art de la communication et non un art de la connaissance².* »

Puis il donne la parole au grand écrivain américain Henri Miller, visionnaire et longtemps censuré dans son pays par des autorités se découvrant puritaines, et de

¹. U. ECO, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p.94.

². *Ibid.*, p.653.

temps en temps oublie que l'Amérique est à tous points de vue et dans tous les domaines le laboratoire expérimental du monde :

« A quoi servent les livres s'ils ne nous ramènent pas vers la vie, s'ils ne parviennent pas à nous y faire boire avec plus d'avidité ? Notre espoir à tous, en prenant un livre, est de rencontrer un homme selon notre cœur, de vivre des tragédies et des joies que nous n'avons pas le courage de provoquer nous-mêmes, de rêver des rêves qui rendent la vie plus passionnante, peut-être aussi de découvrir une philosophie de l'existence qui nous rende plus capable d'affronter les problèmes et les épreuves qui nous assaillent³. »

Paul-André Lesort considère que l'art du roman n'est pas celui de la connaissance mais celui de la communication, négligeant semble-t-il que dans toute communication, il y a une connaissance à puiser, un savoir à recevoir, un enseignement à tirer, d'autant plus que dans le cas de la littérature en général et du roman en particulier, la connaissance, le savoir, l'enseignement, sont autrement plus élaborés, émanant d'un esprit supérieur ayant une vision affinée du monde par des lectures, une maîtrise conséquente de la langue, associée à une ambition de cohérence formelle plus ou moins innovatrice.

A titre d'exemple, et dans un souci hautement didactique, Italo Calvino a composé l'un des ouvrages les plus cités, même dans la controverse, pour statuer, ironiquement -l'ironie enseigne plus que tout autre procédé, surtout si elle est mordante, et elle l'est trop souvent dans sa nature même- sur le pouvoir des romans, de leurs débuts surtout, donc leurs ouvertures, écrits qu'ils sont dans la convention de la dissimulation de l'effet de fiction. D'emblée *Si par une nuit d'hiver un voyageur* s'inscrit dans l'exhibition et fait une superbe autodénonciation narrative dans la formulation, mobilisant une narration de la lecture même, à travers des passages à l'adresse du lecteur, mais concernant son activité de lecture et non les faits racontés. Ceux-ci seront interrompus, à chaque fois, de manière abrupte, à la fin du chapitre initial, même s'il est délicat, voire compromettant, de parler de chapitre, alors même qu'il n'y a aucune suite à ces débuts, qui n'en sont pas.

³. *Ibid.*, p.653.

L'ironie, y compris celle authentique et facilement identifiable d'Italo Calvino, introduit une distance voulue, un renoncement volontaire, une dénonciation du déguisement et des artifices de la fiction par une atteinte flagrante et licencieuse à la forme canonique. Souvent le ton est donné dès la phrase d'ouverture et l'on se rappellera sans peine le désormais célèbre « *Un manuscrit bien sûr* » d'Umberto Eco, avant même la phrase d'ouverture du *Nom de la rose*. L'auteur, il s'agit non moins d'un éminent théoricien de la littérature, d'un sémioticien rompu aux arcanes de la prise de parole – prend ironiquement ses distances, dès cette première phrase. Il récidivera d'ailleurs avec le manuscrit dans *L'île du jour d'avant* et *Baudolino* et avec plus de brio dans *La mystérieuse flamme de la reine Loana*, puisque son narrateur se proclame amnésique inguérissable. Et il repart à la découverte de sa vie, accompagné du lecteur, qui aura à « communiquer » avec cet amnésique, érudit au-delà de toute mesure mais planant bien haut au-dessus des contingences pauvrement anecdotiques des faits d'une vie. Le narrateur amnésique est plus que septuagénaire, il y a donc matière à raconter les péripéties habituelles qui font une existence. Il rééditera, avec encore plus d'art, cette prise de distance ironique dans *Le cimetière de Prague* en commençant son roman par l'invention d'un lecteur quelconque qui, s'il poursuit un itinéraire déterminé découvrira l'auteur d'un journal en train d'écrire ce journal justement qu'il lira simultanément avec le lecteur. Umberto Eco conclue ainsi ce premier chapitre savoureusement ironique :

« *Le Lecteur ne doit pas non plus s'attendre que le Narrateur lui révèle qu'il s'étonnerait en reconnaissant dans le personnage quelqu'un de déjà précédemment nommé car (ce récit débutant juste à présent) personne n'y a jamais été nommé avant, et le Narrateur lui-même ne sait pas encore qui est le mystérieux scripteur, s'il se propose de l'apprendre (de conserver avec le Lecteur) tandis que tous deux, en intrus fouineurs, suivent les signes que la plume de l'autre couche sur le papier*⁴. »

⁴ .U. ECO, *Le cimetière de Prague*, Paris, Grasset, 2011, p.14.

IV.1. Incision

Andrea Del Lungo reprend, encore une fois, la question du commencement. Méthodique et conscient de la difficulté théorique de vouloir se poser en nette affirmation devant un infini de possibilités de commencements, y compris ceux à venir, il choisit d'ébaucher un inventaire, non au sens statistique, mais au sens formel, des genres ou catégories de commencements. Pour ce faire et après avoir mis en épigraphe ce passage des aventures d'*Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll:

« *Le Lapin Blanc mit ses lunettes. “S’il plait à Votre Majesté, demanda-t-il, par où dois-je commencer ?*
- Commencez par le commencement”, dit, d’un ton empreint de gravité, le Roi, “et continuez jusqu’à ce que vous arriviez à la fin; ensuite, arrêtez-vous!” »

Il reprend la question, traitée par de nombreux théoriciens dont le plus ancien et sans doute le plus prestigieux des poètes latins, aux côtés de Virgile, Horace, qui, comme c'était l'usage, se montre admiratif de Homère et de ses épopées, privilège et érige en norme appréciée, le commencement *in media res*, selon la formule d'Horace lui-même. Andrea Del Lungo cite Horace à propos d'Homère : « *Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits, comme s'ils étaient connus*². » Puis il commente ainsi les propos d'Horace : « [...] *cette phrase souligne de façon essentielle les aspects déterminants de l'ouverture in media res : son caractère dynamique et son pouvoir de séduction*³. »

Le commencement *in media res* demeure apprécié des siècles plus tard. Andrea Del Lungo cite un critique de la seconde moitié du dix-septième siècle, Pierre-Daniel Huet, qui porte un jugement de valeur négatif sur un certain Jamblique, auteur des *Babyloniennes*, en montrant sa préférence au commencement *in media res* :

¹. A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p.103.

². *Ibid.*, p.111.

³. *Ibid.*, pp.111-112.

« L'ordonnance de son dessein manque d'art : il a suivi grossièrement l'ordre des temps et n'a pas jeté d'abord le lecteur dans le milieu du sujet suivant l'exemple d'Homère⁴. »

Ce type de commencement semble emporter les suffrages de beaucoup de critiques et de théoriciens même si, aujourd'hui les jugements sont beaucoup plus nuancés et se tournent plutôt vers un commentaire constatif. Andrea Del Lungo parle de « résistance » du commencement *in media res* et cite à ce propos Gérard Genette :

« On sait que le début *in media res* suivi d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des *topoi* formels du genre épique, et aussi bien combien le style de la narration romanesque est resté sur ce point fidèle à celui de son lointain ancêtre, et ce jusqu'en plein XIX^{ème} siècle "réaliste" [...]⁵. »

Il est vrai qu'à l'époque d'Horace la question de l'arbitraire du commencement ne se posait pas, le roman n'existait pas encore, ses détracteurs non plus. Mais depuis, le roman étant né, et ayant bien grandi bien que décrié, comme toute nouveauté par des détracteurs virulents, parodié par des auteurs talentueusement ironiques, ironiquement talentueux, l'arbitraire du commencement se voit soulevé par de nombreux théoriciens et critiques.

Curieusement, il semble que seul le roman pose ce problème d'arbitraire du commencement. Alors même que l'homme, souvent, sans se rendre compte, vit dans une continuelle série d'arbitraires : il ne choisit ni sa naissance, ni sa mort – à moins qu'il ne se suicide -, ni même les événements importants qui déterminent sa vie, sinon des formules telles que « *le hasard a voulu* », « *le destin en décida autrement* », « *les voies du Seigneur sont impénétrables* » n'existeraient pas, ni même les termes destin, vie, hasard, chance, malchance...

En fait l'arbitraire est la seule réalité dont l'homme peut être certain, fût-il écrivain ou critique. Et même quand il croit choisir, il ne le fait qu'à partir d'une liste, série,

⁴. *Ibid.*, p.112.

⁵. *Ibid.*, p.113.

ensemble, panoplie, décidés ailleurs, par des forces ou une coalition de forces inidentifiables. Y compris dans les ouvertures de romans. Paul Valéry dénonce l'arbitraire d'une phrase mais « ignore » celui de ce vers premier de *La Jeune Parque*: « *Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure.* »

En commençant son roman *Jacques le Fataliste et son maître*, Diderot réfute, récuse ce qu'il juge comme arbitraire, les possibles occurrences qui resteront sans doute dans les « *limbes de la littérature* », non encore exprimées, dans les « *livres dissipés à mesure* » de Julien Gracq. Cela constitue de fantastiques réserves quant aux possibilités d'expression de l'activité d'écriture, surtout dans cette étape décisive de l'ouverture, stratégique et prégnante à plus d'un titre.

Mais tous ces choix, y compris ceux virtuels, sont et seront eux-aussi arbitraires, plus arbitraires sans doute du fait de l'éviction de certains modèles de commencements devenus une habitude, une norme, un modèle, un réflexe intertextuel maximal, inconsciemment et donc en toute innocence, reproduits par des auteurs de langues, d'époques, de cultures différentes. Le plus répandu des commencements est sans doute celui de la naissance du héros, qui, dans une certaine logique, se trouve être un début naturel. Écartant la controverse des débuts la jugeant philosophique, Andrea Del Lungo dit à ce propos :

« [...] dans le roman, le topos de la naissance a une puissante fonction inaugurale, en ce qu'il se lie à la question de l'origine et qu'il permet d'entamer un parcours narratif qui suit les péripéties du héros tout au long de son existence : et c'est précisément le roman réaliste, par sa volonté de totalisation, qui a le plus exploité cette situation type⁶. »

Et si l'on poursuit dans cette voie de la logique de l'arbitraire, une question non arbitraire se poserait avec acuité et urgence : *pourquoi condamner l'arbitraire du début et, non celui de la suite ?*

⁶. *Ibid.*, p.106.

Ces choix, arbitraires ou non, ont fait l'unanimité des auteurs, les jugeant en adéquation avec leur conception de l'écriture, avec leurs époques, avec l'attente des lecteurs, dont, affectivement, ils se font plus ou moins une idée. C'est sans doute pourquoi, Maurice Blanchot voit que « *La narration impose la sécurité d'une histoire bien circonscrite qui, ayant eu un commencement, va avec certitude vers le bonheur d'une fin, fût-elle malheureuse*⁷. » Si même une fin malheureuse procure un bonheur, que dire alors de celui du commencement. *Et que dire de celui d'une ouverture de roman, qui, d'emblée opère ce véritable exercice de lévitation, soulevant instantanément le lecteur dans les airs de l'écriture ?* Sans compter que s'arrêter à la phrase d'ouverture et la traiter d'arbitraire, c'est avoir la pensée courte et la réflexion naine. Toutes celles qui suivront le seront, comme toutes celles qui les prendront comme objet de discours.

Gérard Genette, par la pratique assidue des textes et des analyses s'y rapportant, avait, en pédagogue, bien expliqué cela en reconnaissant au roman la liberté « *d'adopter à chaque pas telle ou telle orientation.* »

En effet pourquoi dénoncer ce prétendu arbitraire de la phrase d'ouverture alors qu'elle émane du sentiment le plus estimé de l'homme, sa liberté. Et si l'on contrecarre, si l'on endigue la phrase d'ouverture du roman, en la considérant comme arbitraire, on porte atteinte, à la liberté en tant qu'état naturel et indivisible de l'être. Un ou des êtres qui ne seraient pas libres dans la disposition et la composition de leurs récits ou leurs romans ne seront libres nulle part ailleurs. Dénier les libertés infinies des commencements aux écrivains c'est leur refuser le rêve et ainsi les conduire à l'échec, car échoue toujours celui qui ne commence pas par le rêve.

Horace appréciait donc les commencements *in media res*, habile jointure de deux récits, celui de la réalité, de la vie, de l'avant texte et celui du texte introduisant une « scène », perpétuant par là un légal délit, un intervalle récréatif, happant le lecteur, et le conduisant (le plongeant ?) dans un autre univers. Andrea Del Lungo cite

⁷. M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p. 280.

Ernest Théodore Hoffmann lequel expose au lecteur la difficulté de choisir un début à son histoire. Après quelques tâtonnements : l'incontournable « *Il était une fois...* » qu'il qualifie « *de plus beau début de tout récit* » mais qu'il considère comme « *un peu plat* », il en propose un autre : « *Dans la petite ville provinciale de S. vivait...* » qu'il abandonne aussitôt pour : « *“Allez au diable !” s'écria, la rage et l'effroi dans son regard farouche, l'étudiant Nathanaël, lorsque le vendeur de baromètres Guiseppe Coppola...* » Et faute de ne pas trouver le commencement qui restituerait « *la splendeur colorée de [son] image intérieure* », il conclue par « *J'ai donc décidé de ne pas commencer du tout*⁸.»

Le poids de l'intertextualité, par imitation, reprise ou même éviction est indéniable avec beaucoup d'ouvertures de romans, ayant généré des modèles à reproduire, mais aussi avec l'intégralité de certains autres. Avec *La peste* d'Albert Camus par exemple, commençant par « *Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194*, à Oran.* », banale phrase d'ouverture, démodée, tombée en désuétude, du moins pour un écrivain de la trempe d'Albert Camus, lequel esquive par là, l'appartenance au genre roman en parlant de chronique et ainsi justifie ce choix, mais en même temps, invente dans l'œuvre, et comme pour s'excuser de cette plate phrase d'ouverture, un écrivain, Grand, aux prises avec la difficulté du commencement, insurmontable pour lui, finissant par abandonner, n'étant pas en mesure de dépasser le stade de ce difficile et angoissant début. A tel point angoissant qu'il fait au docteur Rieux la lecture de toutes les occurrences, par lui choisies, en quête d'assentiment et sans doute d'encouragements.

A ce propos Andrea Del Lungo écrit :

« *Il n'est donc pas hasardé de voir dans l'aventure de Grand une parabole de l'écriture moderne : d'une part, le topos devient un point problématique et inévitable pour le roman, obligé de se confronter avec des modèles et de chercher, peut-être en vain, de nouveaux*

⁸. A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, pp. 41-42.

parcours afin de se libérer du poids de ce qui a déjà été écrit; d'autre part, la tentative de Grand témoin d'une impossibilité de l'écriture même à s'affranchir des modèles⁹.»

Modèles usés d'une convention, d'un confort, d'une commodité narrative si l'on songe au lecteur. Entre ce dernier et l'auteur, un accord tacite séculaire a institué cet emploi, cette entrée, ce commencement *in media res*, d'où sont exclus les dilemmes, les hésitations, les tâtonnements, l'angoisse, et les échecs ironiquement reconnus, exposés, divulgués par certains auteurs. Historiquement Andrea Del Lungo situe la rupture à un tournant, celui de *La comédie humaine* d'Honoré de Balzac :

« [...] ce tournant, c'est La Comédie humaine. Dans l'œuvre de Balzac, à l'exception justement des romans de jeunesse, on assiste à la disparition spectaculaire de la plupart des éléments paratextuels typiques du roman du XVIIIème siècle : avertissements, prologues, lettres, notes, toute cette stratégie d'ouverture est abolie par un écrivain qui, tout en refusant systématiquement la définition de "romancier" pour celle d' "historien de mœurs", est paradoxalement le premier à prendre les engagements de la narration romanesque et, peut-être le premier à commencer¹⁰.»

Il faut rappeler que l'arbitraire, et la brutalité des ouvertures *in media res* ont longtemps été atténués par des indications et des préliminaires paratextuels qui donnent le ton, préparent une atmosphère, orientent le lecteur et la lecture, rappellent et annoncent la teneur du contrat tacite liant l'auteur et ses lecteurs, du moins ceux de l'époque.

Andrea Del Lungo précise plus loin :

« Certains incipit Balzacien semblent en effet jouer le rôle généralement assigné à la préface, mais dans de nombreux cas c'est un début narratif [...] qui prend dans le roman classique la forme d'une réponse rassurante aux trois questions fondamentales que le lecteur pose idéalement au début du texte : où, qui et quand. [...] ces questions correspondent aux trois catégories qui règlent, depuis les temps anciens, toute représentation : le temps, le lieu et l'action¹¹.»

⁹. *Ibid.*, p.68.

¹⁰. *Ibid.*, pp. 69-70.

¹¹. *Ibid.*, pp. 70-71.

Dans cette option, *in media res*, le texte ne s'enroule pas sur soi, ne progresse pas de manière statique et freinée, mais avance, dynamique, en simultanéité avec les péripéties. Il est signe d'une succession de réalisations et non signe de lui-même. Le degré d'opacité et de polysémie allant en s'amenuisant, et l'écriture demeure en quelque sorte analogique aux faits. Et inversement, dans le roman résolument moderne, l'ouverture, déjà, annonce une progression dans l'écriture et une situation statique dans les faits, car d'une certaine manière il ne se passe rien de bien notable dans ce genre d'écriture. Laquelle écriture, majoritairement caractéristique du vingtième siècle, va dans le même sens que cette conception de Roland Barthes :

« [...] aujourd'hui écrire n'est pas "raconter", c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent ("ce qu'on dit") à cet acte de locution; c'est pourquoi une partie de la littérature contemporaine n'est plus descriptive, s'efforçant d'accomplir dans la parole un présent si pur que tout le discours s'identifie à l'acte qui le délivre, [...]»¹².

Et ceci rappelle l'anecdote de l'éditeur refusant le manuscrit *d'A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust., où cinquante pages d'écriture ne racontent rien, mais disent énormément de choses. Là, du moins en ce qui concerne les auteurs lauréats du prix Nobel, Claude Simon, se distingue par ce type d'écriture, dynamique, progressant avec une puissance verbale, unique, torrentielle, refusant l'intrigue, reniant la linéarité chronologique, ignorant le sujet narratif, destituant le personnage de son incarnation, détruisant la syntaxe conventionnelle, ruinant la hiérarchie des multiples instances narratives, et surtout ne répondant aucunement aux incontournables questions : *Où ? Qui ? Quand ?*

Mais dans tous ces cas de figure, la phrase d'ouverture garde son indétrônable pouvoir, celui de la renonciation au silence, et représente une véritable citation à comparaître de l'auteur, du lecteur, et de l'art qui les unira, unique manifestation en mesure d'émanciper l'homme et le libérer de ces insipides contraintes qui le rabaissent continuellement à des préoccupations triviales. Quand cet art est celui des

¹². R. BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », Paris, Le Seuil, *Communications*, 8, p.27.

mots, opérant, avec l'éclat de leur dimension esthétique, une salutaire incision, dans ce continuum existentiel, où le conflit permanent est de rigueur dans les sociétés contemporaines, friandes de performances et d'hégémonies, c'est d'autant mieux, car comme le disait le linguiste américain Benjamin Lee Whorf : « *Toutes les fois qu'on arrive à une entente ou un accord dans les affaires humaines...on y parvient par des procédés linguistiques, ou on n'y parvient pas*¹³. »

¹³. Cité par S.-I. HAYAKAWA, *On pense avec les mots*, Paris, France-Empire, 1966, p.19.

IV. 2. Extension

De cette incision naît donc l'œuvre, surtout dans une conception de la littérature et de son écriture telle que celle de Louis Aragon. Incision dans la littérature d'abord, en tant que continuum ou limbes aux virtualités infinies, dans ce bruissement verbal disant le monde, le cosmos, l'univers et les infinis s'y trouvant, donc dans l'encyclopédie maximale nommant ou ayant l'ambition de tout nommer. Cette soudaine appropriation d'une infime partie de cette encyclopédie, s'inaugure avec la phrase d'ouverture. Mais celle-là, aussi important soit son rôle, et fût-elle celle de Claude Simon, c'est-à-dire volumineuse, monstrueuse, torrentielle, elle ne peut à elle seule exprimer autant et plus qu'une portion congrue de faits, d'impressions, d'idées, de poésie. D'autres phrases doivent prendre le relais.

Claude Simon est sans doute l'auteur des ouvertures de roman les plus longues de l'histoire de la littérature. Ambition de vouloir dire autrement les choses, désir de créativité, projet de rénovation du dire littéraire... Mais dans toute son extension, toute phrase, et même toute œuvre, fût-elle Jean-Christophe de Romain Rolland, devrait s'achever, à une échéance ou à une autre.

Paradoxalement, Paul Braque a produit l'œuvre littéraire la plus courte qui soit, présentée par Louis Aragon dans son célèbre ouvrage *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* et dont voici la teneur :

*« Quand je commence,
Il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de cette poussière
blanche,
La toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert
ou
Le jaune : mes pinceaux.
Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini¹. »*

¹. L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p.123.

Cette œuvre, aussi courte, tératologique à sa manière, c'est-à-dire dans son extrême brièveté, a elle aussi, une phrase d'ouverture. Laquelle a nécessité et obtenu une extension pour faire aboutir un projet d'expression, de communication, de didactique, d'art, de littérature, de réalisation d'un ordre, d'une formule, apte à pousser à l'admiration, pourquoi pas à la méditation ne serait-ce que par la certitude que ce sera l'œuvre qui sera entièrement lue. Y compris par le lecteur le plus fainéant, le plus récalcitrant.

Par cette phrase d'ouverture, ou cette autre, se révèle un roman, évolue dans l'extension, atteint sa plénitude et s'achève. Chaque roman, se veut un écrit, sans précédent, parce que, une fois de plus, se faisant, dans l'insuffisance des autres, précédents, impuissants à combler cette immensité vertigineuse de ce qui n'a pas été dit ou de ce qui reste à dire. Sinon l'infini en amont et celui en aval auraient été réduits, le monde serait confiné, les romans mourraient d'asphyxie sémantique. Claude Duchet écrit à ce propos dans son célèbre article intitulé *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit* :

« Le texte, lui, travaille, comme le suc des grappes ; il va vers sa cohérence, efface le monde, se resserre sur son dire essentiel, tente de se fonder en valeur, de détruire l'allusion pour se faire illusion, de devenir le réel qu'il vise, d'être son lieu et sa formule, de supprimer enfin le brouillage des discours parasites : ceux du temps, des lieux, des objets, des corps, des faits de l'histoire, des "scènes" de romans...² »

Quelques lignes plus loin Claude Duchet cite ce passage de *L'innommable* de Samuel Beckett : *« Et les objets, quelle doit être l'attitude vis-à-vis des objets ? Tout d'abord en faut-il ? Quelle question. Mais je ne me cache pas qu'ils sont à prévoir... Là où il y a des gens, dit-on, il y a des choses³. »*

Mais cette extension ne saurait avoir lieu, se faire, exister, se poursuivre, sans les mots. Ces derniers étant plus que nécessaires, car l'on est tout de suite tenté de dire et d'ajouter, de surenchérir qu'entre les deux communautés, gens et objets, il y a

². C. DUCHET, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature* n° 1, 1971, pp.5-14.

³. *Ibid.*, pp.5-14.

celle, primordiale, vitale, indispensable, des mots. Qui d'une certaine manière fait exister les deux autres. Mais Samuel Beckett, pas plus que Claude Duchet, n'en parlent. Certainement, parce que cette dernière, c'est-à-dire la communauté des mots, est beaucoup plus vaste, infinie, et, en parler, c'est s'exposer à un écart maximal fatal, celui de ne plus revenir à son point de départ, le seul repère sûr dans cette immensité linguistique.

Claude Duchet, commente ainsi ce passage de Samuel Beckett : « *L'objet n'est qu'un de ces corps opaques que le texte prend dans ses mailles⁴.* » *N'est-ce pas le contraire ?* Ce serait renier le monde de la publicité et peut-être aussi celui de la politique que d'oublier cette vérité fondamentale : *le texte ne prend pas les objets dans ses mailles, il fait plus, il les invente* ; tel est l'inégalable mérite de la phrase d'ouverture. Comme il s'agit de ne rien éluder, l'ouverture du roman, plaide coupable, réclamant le devoir d'ouvrir une brèche, de provoquer une fuite, de l'auteur, une fuite du monde, et où le lecteur n'a d'autre choix que de le suivre. Et tous deux d'emporter ce qui est dit dans le texte, objets inventés bien entendu, mais aussi atmosphère, idées, sensations, péripéties... Et étant cette brèche, ce lieu de fuite, défonçant sans véritable effraction les remparts de la réalité, elle signifie par rapport au texte, il est vrai, mais le texte, à son tour ne signifie que par rapport à elle, et de par son statut de phrase initiale, elle bénéficie du droit d'aînesse, en comparaison à ce qui va suivre, et ainsi déshérite l'ensemble de la fratrie.

L'extension est donc indispensable, dans le roman, et dans toutes les activités humaines, à commencer par la démographie et l'écriture, la première garantissant la pérennité physique, biologique, la seconde, celle, spirituelle, sémantique, la plus vitale sans doute, sinon pourquoi cultiver des archives, des bibliothèques, des librairies, pourquoi attribuer des prix Nobel.

⁴. *Ibid.*, pp.5-14.

A vouloir souder l'écriture, à vouloir lui donner des qualifiants de fond, à vouloir l'épuiser, tous les discours s'épuisent dans cette tâche incommensurable malgré les extensions multidirectionnelles... et vaines.

Toutes les grandes œuvres du vingtième siècle, l'ère des prix Nobel, ont voulu atténuer l'importance de la phrase d'ouverture en la « greffant » sur un hors-texte rendu présent, palpable par le choix et la formulation de cette même phrase d'ouverture. Comme le voit Claude Duchet dans ce passage où il situe le commencement à un lieu qui n'en est pas un. *Mais qui pourrait, qui prétendrait, un jour avoir commencé par le vrai commencement ?*

« Mais le début d'un texte n'est pas non plus son commencement : un texte ne commence jamais, il a toujours commencé avant. "La marquise sortit à cinq heures" ne peut s'énoncer qu'en aval d'un amont, idéal source des codes par quoi se règle l'emploi du temps des marquises et l'intertexte des incipit car il faut bien que le roman commence en se signalant comme tel. L'avant-texte est donc aussi le hors-texte, la prose du monde venant trouver le texte⁵. »

Claude Simon choisit de commencer ses romans *Le jardin des plantes*, *Histoire*, *La chevelure de Bérénice* par des minuscules. Point de délimitation nette. Point de fracture dans cette prose continue. Point de ponctuation, car tout est continuité à l'infini. Point de frontière dans cette étendue sans fin des mots et de leurs bruissements incessants. *Pragmatiquement, quelle production, de quelque type que ce soit, prétendrait dépasser celle des mots ?* Qu'importe de connaître ce qui a précédé puisque jamais nul n'aura commencé là où se situe le commencement originel. Donc autant prendre le train de l'écriture en marche, de façon acrobatique si l'art l'exige. Cet art qui veut qu'au vingtième siècle, l'écrivain délaisse ce vétuste effet de réel pour un dispositif en continuuel conflit avec la compréhension logicienne et extratextuelle et ainsi en créer une autre, inhérente à l'écriture. Point de salut, ni de récompense pour le lecteur, qui, dès la phrase d'ouverture ne voit rien qui lui semble familier. Car dans l'extension même du texte, ni le temps ni les faits n'évoluent, alors

⁵. *Ibid.*, pp.5-14.

même que le texte se déroule, le point fixe du non sens persiste et dure, et offre l'évasion, la seule vraie.

Traditionnellement mis au courant, informé, édifié même par le texte, le lecteur perd pied, souvent dès la phrase d'ouverture, sans références claires, sans identifications des personnages, sans connaissance des liens qui les unissent, les opposent ou les éloignent les uns des autres, sans reconnaissance d'un cadre spatiotemporel semblable au réel et renforçant l'effet de fiction.

La mise en scène communément habituelle, cède les rôles à l'écriture qui se met elle-même en scène, en aventure selon les désormais célèbrissimes mots de Jean Ricardou. Bien au delà se profileront des bribes « réalistes » mais sans plus. Telle promenade, un échange de paroles, un souvenir, serviront seulement à mettre en scène *Monsieur Teste*, le docteur et le narrateur un « moi » anonyme jusqu'à la fin du texte de *L'idée fixe*, le Marcel du temps perdu, le fantomatique narrateur de *Sylvie* de Gérard de Nerval... sans plus.

Légitimement, cependant, une question survient : *pourquoi ce revirement, ce changement d'optique, de nature, d'essence même du roman ?* Sans doute parce que la littérature ayant atteint une forme de maturité, il est devenu évident qu'aucune histoire ne peut se passer de l'écriture, mais que l'écriture peut se faire et de manière admirable, sans histoire, sans que la narration d'une histoire ne soit indispensable. De grandes statures littéraires se sont érigées sur ce constat. Le nouveau roman, en tant qu'école, lui doit sa naissance et le rayonnement qu'il a eu. Dans ses ramifications le nouveau roman habite potentiellement les œuvres à venir.

Autre question légitime et quelque peu profane : *ainsi transformée, la littérature, dans son extrême étendue évacuerait-elle l'action au profit exclusif de la parole, de l'écriture ?* Sans doute non. Durant le vingtième siècle, les déflagrations communicationnelles ont entraîné et assuré durablement la prolifération de récits d'actions au cinéma, à la télévision, dans la presse, la paralittérature...L'action est omniprésente, maîtresse

adulée car entraînant la facile adhésion de légions de consommateurs et générant des bénéfices colossaux. Roland Barthes lui-même puise ses exemples dans *James Bond* pour illustrer quelques unes de ses affirmations dans son article intitulé *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Umberto Eco, thaumaturge et prestidigitateur de l'écriture, eut recours au même James Bond pour élaborer son article *James Bond : une combinatoire narrative*. C'est dire que la littérature dans ses écritures de l'aventure est toujours d'actualité, mais si l'on quitte l'univers de la préexistence par rapport au roman – des faits se sont déroulés, dont le roman ne parle pas, mais que le lecteur déduit – l'investissement dans le commencement moderne – la parole, l'écriture proviennent d'un narrateur, dans un espace et un lieu, qui jamais ne s'identifieront – devient clair, objectif, voulu et souvent atteint. Dans ce second cas, le lecteur se voit soumis à un véritable exercice d'identification des plus ardues de ce qu'il lit. Contraint à émettre ou à inventer des hypothèses, au fil de la lecture et de l'extension, à leur multiplication devant l'opacité grandissante du texte, il n'aura de cesse de maintenir la sémantique de ce qu'il lit à la lisière problématique de l'intangible, fluide et impalpable, où la référence à l'encyclopédie trébuche continuellement, bute et achoppe sur l'éventualité d'une fixation d'un lieu rassurant, jusqu'à telle ou telle ultime indécision, relançant encore les hypothèses et leur multiplication, elles aussi en expansion, en extension, simultanément au texte. Évasion donc.

C'est un véritable travail de reconnaissance multidirectionnel, sans portée, sans percée, sans discernement facile, sans précision notable, sans certitude. Auquel le lecteur sera soumis, et ce, dès la phrase d'ouverture. Quand « *Les personnes qui m'ont dit ne rien se rappeler des premières années de leur enfance m'ont beaucoup surpris* » ouvre *Le livre de mon ami* d'Anatole France, une suspension aérienne s'installe... Et une foule de questions et d'hypothèses de réponses assiègent immédiatement le lecteur. Un faisceau, au sens lumineux allant s'élargissant, se forme :

- *Qui dit cela ?*
- *Pourquoi ?*

- *Dans quel contexte ?*
- *Quelles personnes ?*
- *Quand ont-elles dit qu'elles ne se rappelaient rien de leur enfance ?*
- *Pourquoi l'ont-elles dit ?*
- *Spontanément ou à la demande du narrateur ?*
- *Pourquoi la surprise du narrateur ?*

C'est avec autant de préoccupations à la fois que le lecteur prend connaissance d'une telle phrase. Sans compter qu'il va tout de suite s'impliquer et se demander si lui aussi se rappelle les premières années de son enfance... Quant à « *Nous avons peine à nous figurer l'état d'esprit d'un homme d'autrefois qui croyait fermement que la terre était le centre du monde et que tous les astres tournaient autour d'elle* », ouvrant *Le jardin d'Épicure* du même Anatole France, elle introduit, dans une fulgurance, un basculement historique d'envergure, à savoir repartir à l'ère précédent Nicolas Copernic et Galileo Galilée, replanter les décors successifs de cette longue période, depuis la préhistoire, c'est-à-dire donner corps et vie à cet « autrefois » de la phrase ; ce qui ne va pas sans hésitation, beaucoup de temps s'étant écoulé avec des époques très mal connues ; mais aussi sous l'influence de ce temps sémantique et de savoirs accumulés depuis, et se mettre à vouloir imaginer l'état d'esprit d'un homme – lequel parmi les hommes ? – et s'interroger sur le pourquoi de « croyait fermement » alors même qu'il s'agissait d'une évidence et qu'il n'y avait pas d'autres possibilités de se situer dans l'univers, si ce n'est sur cette terre, rassurante parce que stable, solide, et immobile – sauf quand elle manifeste des secousses sismiques -, rassurante parce que plate et assez vaste pour que l'on n'ait pas envie d'aller au-delà des colonnes d'Hercule par exemple, rassurante source de vérités tangibles, évidentes, comme celle d'observer le soleil, mobile lui, en rotation puisqu'il se couche à l'ouest et se lève à l'est ; vérités tangibles et évidentes du moment que tous les humains, y compris ceux qui sont partis dans l'espace, admirent, dans un moment de romantisme le « coucher » ou le « lever » du soleil.

Toutes ces considérations surviendront après un arrêt plus ou moins long sur le « nous » initial. *A qui renvoie-t-il ? Implique-t-il ou tente-t-il d'impliquer le lecteur ? ...*

L'extension, la réflexion, l'effort de saturation sémantique, toujours relative, est donc considérable, à la différence de cette autre phrase d'ouverture du *Baiser au lépreux* de François Mauriac, « *Jean Peloueyre, étendu sur son lit, ouvrit les yeux* », dont les limites s'arrêtent au lit, et à des yeux qui s'ouvrent, ceux de Jean Peloueyre. Bien entendu, là aussi des questions se poseront et viendront instantanément à l'esprit du lecteur : *Dormait-il ce Jean Peloueyre pour ouvrir les yeux ? S'est-il réveillé ou a-t-il été réveillé ? Par un bruit ou par une personne ?...* Mais ces interrogations et les autres éventuelles sur cette phrase d'ouverture ne concerneront que Jean Peloueyre et les abords immédiats du lit. Et ces extensions possibles ne fourniront que des renseignements en juxtaposition en quelque sorte avec cette situation. Elles fourniront « un alibi sémantique » à cette même phrase sans plus. Elles établiront une continuation événementielle, un déplacement dans les faits et les actes. Ce que ne manque d'ailleurs pas de faire la suite du texte.

L'écriture, dans ce cas fera appel à l'encyclopédie et à la situation canonique de celui qui se réveille pour entamer une nouvelle journée, ce qui représente un début « réaliste » le plus apte à donner cette situation de réel ou cet effet de fiction, statistiquement le plus répandu dans le roman, car c'est le cas depuis toujours dans les récits. Soit Jean Peloueyre se lève pour accomplir des tâches plus ou moins urgentes. Soit il réfléchit à ce qu'il a fait, à ce qu'il fera. Ce sera, dans tous les cas de figure, dans ce type d'écriture, une suite logique de ce réveil, « un alibi sémantique », une écriture de la représentation, qui sera, par exemple facilement à mettre en scène dans un film, sans sollicitation poussée du scénariste, sans effort pour le spectateur, comme elle le sera pour le lecteur du roman.

L'écriture use des mots de la quotidienneté, dans leur acception courante pour dire des actes eux aussi quotidiens, sinon palpables et concrets. Point n'est besoin de réflexion, ni d'interrogation ardues. Au bout, une fin, un achèvement de l'histoire,

heureuse ou non, tout aussi arbitraire que le commencement. Là les événements touchent à conclusion, simultanément à l'écriture, sans les failles génératrices de flottements, de tâtonnements polysémiques de la présentation sans représentation.

IV.3. Évasion

Si cet alibi sémantique dicte une écriture de la représentation et une extension plus ou moins logique, celle du roman à narration traditionnelle des faits, le pouvoir de séduction de la phrase d'ouverture est proportionnel aux faits et à la culture du lecteur. Tel lecteur se verra envoûté et poursuivra la lecture, en regardant en transparence le déroulement chronologique des faits et leurs rapports de cause à effet, moteur des romans à représentation. Tel autre parlera de l'indigence sémantique inacceptable et de l'arbitraire de cette phrase, allant même jusqu'à dénoncer la violence de ce même arbitraire, qui ne mène à rien sinon à d'autres, ses semblables, toujours à la superficie, jamais en profondeur. Le lecteur aura estimé, dans ce cas, que seule la réflexion, l'option philosophique, ou artistique, exigeant un décryptage savant et une approche ardue, donne à l'œuvre littéraire, de la profondeur, de l'épaisseur, de la « mirifique moelle » selon l'heureuse expression de François Rabelais.

En fait les deux points de vue sont également valables, et tous les autres aussi, car le discours sur la littérature est autrement plus volumineux, grossissant à l'extrême, dans cet effort vain de vouloir épuiser certaines œuvres. Découlant de cette vérité, souvent oubliée et déclenchant de violentes polémiques sans issue, selon laquelle, ce qui est évasion pour certains, relèvera de l'insipidité pour d'autres. C'est sans doute dans cet esprit que Paul Valéry a proposé de « réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. » Et inversement. Ce qui sera évasion et incitation à l'exploration intellectuelle la plus passionnante, constituera l'illisible, l'incompréhensible, l'intelligible pour d'autres. D'où la prolifération de la première sorte d'écriture, et de l'élitisme de la seconde. Andrea Del Lungo dit à ce propos :

« Or, si l'on revient au pouvoir de séduction du début, cette forme de roman ludique est probablement la plus envoûtante, puisqu'elle implique l'adhésion totale du lecteur à un

mécanisme inconnu : le principe du je, c'est bien celui d'avoir des règles, qui ne sont pas explicitées au lecteur. D'autre part, l'œuvre bâtie sur ces règles est fermée et potentiellement ouverte à la fois : et c'est justement au lecteur que le geste de l'ouverture est demandé. Le jeu littéraire pourrait donc représenter un lieu de perdition, voire un démon qui nous possède...¹ »

Ces règles ne sont pas explicitées au lecteur pour la simple raison qu'elles n'appartiennent pas à ce fond commun humain, celui de la narration basique qui consiste à mettre un personnage, le héros, dans une situation inhabituelle qu'il affrontera, avec un retour à la normale, à sa situation de départ. Entre ces deux moments, une évasion de la banalité quotidienne s'est faite, pour les personnages dans leur fiction, pour l'auteur dans sa délégation de pouvoirs à son narrateur, pour l'écriture dans cette construction d'un monde fini, clôt, agréable pour le lecteur, dans cette récréation, cette soustraction à la réalité pesante, mais aussi... mais aussi dans cette sémantique de l'œuvre, souvent parenthèse plaisante au sein de cette autre sémantique globale et monolithique de la vie, faite d'imbrications à l'infini, dans ce temps de la fiction agréablement découpé, meublé à convenance, volé à la durable morosité du temps de la réalité.

Bien entendu, même cet aspect de la représentation ou de son simulacre, à la portée de quiconque voudrait raconter une histoire, a fait l'objet d'études, d'analyses, de recherches qui ont donné naissance à des œuvres entières, aujourd'hui incontournables dans l'approche des textes littéraires de manière générale et même à une science à part entière, la narratologie dont Tzvetan Todorov a écrit l'acte de naissance en ces termes :

« Les remarques [...] se rapportent donc en principe non seulement aux récits littéraires, comme l'étaient tous mes exemples, mais à toutes les espèces de récits; elles relèvent moins de la poétique, que d'une discipline qui me semble pleinement mériter le droit à l'existence et qui serait la narratologie². »

¹. A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, pp.140-141.

². T. TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp.76-77.

Uniformité sous des dehors pittoresques, linéarité et régularité des mêmes occurrences, mais avec un aspect déguisé, trompeur, de variété, de richesse, ponctualité et invariance de la nature profonde et cachée des péripéties, protocoles de la narration, position du narrateur, sa nature, ses différentes apparitions dans le texte, la consistance de ces apparitions, nombre des narrateurs, temps de la narration, temps de la fiction, temps des faits narrés, segmentation de ce temps, statuts des personnages, leurs natures, leurs occupations des séquences du récit... autant de paramètres qui ont contribué à la naissance de tant d'ouvrages, sur lesquels la narratologie s'est fondée en tant que discipline.

C'est pour « dénoncer » tous ces arrangements, qui, paradoxalement, et alors même qu'ils participent de la mensongère fiction ont toujours été de constructifs et fidèles auxiliaires à la vie en la rendant plus supportable, qu'Italo Calvino a opéré ce savant montage dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Dans lequel il expose, à un lecteur qu'il tutoie dès le premier mot de l'œuvre, pour maximaliser la familiarité, l'affection qu'il veut lui témoigner, la construction des débuts de romans, mais aussi leurs impacts et enjeux. L'évasion dans ce cas est différente alors même qu'en apparence, l'écriture relève de la fiction, celle très abordable de la représentation, mais par Italo Calvino détournée, à des fins théoriques, didactiques, ironiques, d'expérimentation, de montages savants,... que seul le roman peut accueillir en tant que genre au sein de cette discipline très permissive et d'une tolérance extrême où rien n'est atypique, pas même un « roman », constitué de dix chapitres initiaux d'autres romans, inachevés ou plutôt très tôt tronqués, avec comme accompagnement des directives de lecture, des consignes aimables, en quelque sorte, sur un arrière-plan érotique étant donné que le lecteur rencontre une lectrice... ce lecteur est directement inscrit dans le texte, et partage la tête d'affiche avec le lecteur potentiel, aux prises avec un certain nombre de difficultés pour mener à bien ou à terme, la problématique lecture de ce roman.

Italo Calvino commence ainsi cette œuvre, que l'on pourrait qualifier de « roman de la lecture », du moment que tout est ou a été sujet de roman, pourquoi ne pas considérer la lecture comme sujet, choisi par l'auteur :

« Tu vas commencer le nouveau roman *D'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague*³. »

Andrea Del Lungo commente ainsi ce début, comprenant la portée ironiquement théorique de l'œuvre, à rapprocher sans doute de Denis Diderot et des premières phrases de *Jacques le fataliste et son maître* :

« Le roman commence en signalant son propre début, en nous invitant à abandonner la réalité du monde, pour entrer dans la fiction : ne serait-ce pas là, d'ailleurs, le fantasme de tout romancier, ainsi que la fonction ultime de tout incipit ?⁴ »

Andrea Del Lungo, en théoricien alerte, et attentif, précise une vingtaine de pages plus loin, à propos de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino :

« L'aspect ludique de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* est évident dès le début, ainsi que sa règle fondamentale de composition, dans l'alternance des chapitres du récit-cadre (l'histoire du Lecteur) et des incipit fictifs ; et l'on perçoit aussi que d'autres règles du jeu se trouvent dissimulées dans la structure symétrique du texte⁵. »

L'évasion dans cette œuvre est multiforme : ébauchée et interrompue ironiquement par dix fois, savante et constitutivement complexe pour une réflexion, elle-même évasion, distraction, mais aussi enseignement, apprentissage, dans cette multiple vocation d'écriture sur une autre écriture. L'ironie va très loin puisque Andrea Del Lungo cite Cesare Segre lequel croit avoir retrouvé l'origine des dix chapitres dans d'autres ouvrages. Ainsi Italo Calvino par cette intertextualité ou ce plagiat savant et volontaire, reste maître et ironique : il tire son épingle du jeu par ces emprunts à la limite de l'effraction avouée.

³. A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, op. cit., p.121.

⁴. *Ibid.*, p.122.

⁵. *Ibid.*, p.141.

L'évasion chez André Gide par exemple et d'un tout autre genre, lui qui est le père de ce que l'on appelle aujourd'hui l'esthétique de la réception, sans que la critique et l'histoire de la littérature ne lui reconnaisse cela, ayant laissé dans l'anti-préface précédant *Paludes*, ces paroles d'auteur conscient de la portée immense de l'œuvre que seuls les lecteurs sont en mesure d'en révéler les aspects : « *Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens.* » Une partie de l'évasion revient donc aux lecteurs, dont l'auteur attend qu'ils lui offrent à son tour une excursion herméneutique en dehors de son propre travail, car l'écriture est foncièrement polysémique, d'abord pour les auteurs, ensuite pour les lecteurs et enfin pour les discours qui s'instaurent entre les deux communautés. Car s'il n'y avait pas cette polysémie, cette différence d'appréciation de l'œuvre, il n'y aurait jamais eu de critique, ni d'études des œuvres et encore moins de travaux exégétiques dépassant, en volume mais aussi certaines fois en profondeur et en densité, certaines œuvres elles-mêmes. André Gide commence ainsi l'une de ses œuvres majeures, *Les Faux-Monnayeurs* : « *C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard.* »

Le personnage s'auto-suggère qu'il était temps d'entendre des bruits de pas alors même qu'il devait profiter de la quiétude d'un appartement vide pour réviser des cours en prévision du baccalauréat. Sans doute pour se reposer, s'évader, se distraire et aller ainsi vers le loisir toujours beaucoup plus facile à vivre que l'effort. A l'instar du cerveau, qui dit-on envoie des pulsions de sommeil vers les yeux du sujet lorsqu'un certain stade de concentration ou de fatigue est atteint. Le narrateur omniscient, sait ce qui se passe dans l'esprit, et dans l'intimité de cet esprit, celui du personnage, Bernard. Mais dans une perspective discursive, le narrateur se trahit, ou l'auteur trahit son narrateur pour se disculper en quelque sorte. Si l'on s'en tient à cette phrase seulement, il ne se passe rien, le bruit de pas, n'a pas eu lieu, si ce n'est comme éventualité seulement, car le verbe dire à la forme pronominale, n'est pas introducteur de paroles et ce n'est pas à proprement parler un verbe d'énonciation, alors même que sa nature est d'introduire des propos et ainsi il est habituellement classé dans la catégorie des verbes d'énonciation. Le choix de ce verbe, à l'exclusion

de penser ou envisager par exemple, est sans doute dicté par la volonté d'associer le lecteur à ce dire qui n'a pas eu véritablement lieu. L'évasion, à ce niveau consiste à faire « entendre » au lecteur des propos qui n'ont pas été formulés, et qui ne le seront pas. Mais comme le texte littéraire, et particulièrement le roman, apte à opérer les infractions les plus spectaculaires, peut livrer la pensée du personnage, personne n'y fait attention, et le lecteur pense conjointement avec Bernard, le personnage, et ce, dès la phrase d'ouverture. Et c'est une véritable citation à comparaitre avec effet immédiat ou instantané, coïncidant avec le point final de la phrase.

Pour reprendre le célèbre mot de Roland Barthes concernant l'intransitivité du verbe écrire lorsque c'est l'écrivain qui "le pratique" dans ses différentes évasions, la transitivité est l'intransitivité sont variables d'un extrême à un autre et sont respectivement susceptibles de superposition à la transparence et à l'opacité du texte.

Mais en matière de littérature, il faudrait sans doute garder comme cap, que tout, intransitivité ou transitivité, transparence, illusion de celle-ci, opacité, ne sont que des effets de texte, donc de l'écriture. Cultiver l'anecdote ou la traiter comme herbe nuisible et la combattre avec le puissant pesticide désherbant de l'abstraction, de la réflexion, de la parole comme acte déterminant et redondant, comme une représentation pensée et non concrétisée, ayant des connexions avec d'autres paroles aériennes, éthérées, sublimées, où se tisse l'écriture du dire stérilisé et non plus celui du faire fécond, sans ces deux procédés habituels et distincts de l'écriture, les deux terreaux où s'épanouit l'œuvre littéraire, énième histoire racontant un simulacre de la vie, ou appropriation artistique qui se dit elle-même, en totale autarcie, indépendance, autotélicité, les deux manières ne s'excluant pas d'ailleurs, car on peut voir certaines œuvres constituées du mélange harmonieux des deux comme c'est le cas de *La modification* de Michel Butor.

Ce dispositif second élabore l'écart et introduit l'évasion, spectaculaire parce qu'elle ne se hausse sur aucun fait, et bascule dans l'infini de l'idéal, sans ancrage,

alourdissant et pataud de l'acte qui se justifie par ce qui l'a précédé et justifie, à son tour, ce qui va lui succéder.

En ce dispositif s'ébauche un choix scriptural, moderne, que la phrase d'ouverture esquisse en permettant une évasion durable parce que marquante, et authentique, étant originale. En ce dispositif le martellement du mot, ne se fait sur aucun support à part cette sémantique naissante nouvelle, créant un pan inédit de l'encyclopédie, parce que littérairement révolutionnaire, créative, parce que rehaussant l'intertextualité d'un joyau, d'un ornement enrichissant, embellissant et surtout combien innovateur.

« Lourde tout entière vêtue de noir la tête couverte d'un fichu noir elle traversa la plage déserte arrivée près du bord elle s'assit sur le sable fit asseoir l'enfant à côté d'elle après quoi elle resta là les deux mains posées un peu en arrière les bras en états le buste légèrement renversé regardant la mer les jambes allongées croisées.

A travers la trame de ses bas on pouvait voir sa peau très blanche elle portait des espadrilles noires aux semelles de corde effilochées barbues les cordons des espadrilles se croisaient noués par-derrrière un peu plus haut que la cheville.

Dune qui dessinait deux bosses molles le fond du creux entre les deux coupé par la ligne horizontale de la mer grise le ciel au-dessus gris aussi plus clair toutefois : un plafond immobile de nuage aux ventres [...]»

Ainsi Claude Simon ouvre-t-il son roman *La chevelure de Bérénice*, mettant en poétique cette évasion. Évasion de la ponctuation, de l'arrangement, du protocole, des limites contraignantes de la phrase habituelle, celle des manuels scolaires, des grammaires, faite d'abord pour dire un procès limité, à la sémantique étriquée, bornée, étouffée, asphyxiée par anticipation, avant même d'être écrite. L'anticipation du prétexte.

Évasion donc que celle de Claude Simon, dans la transgression, ou les transgressions puisqu'il y en a plusieurs. Soumise à un correcteur empressé, zélé, il commencera par apposer une majuscule au début, dénaturant la virginité de ce « l » minuscule, mineur, créatif, révolté, inconséquent et reniant le commencement où la grammaire normative le confine. Ensuite viendra le carnage dans le découpage, le morcellement

de la phrase autoritairement jugée agrammaticale, asyntaxique, asémantique, contraire à la scolastique frileuse et craintive. Marcel Proust et William Faulkner ont devancé Claude Simon dans cet exercice de haute voltige. Qu'importe du moment que l'évasion tant recherchée est garantie, que l'effort consenti par l'auteur rencontre son pendant chez le lecteur qui se reprendra à la lire autant de fois qu'il est nécessaire.

Telle phrase n'est arrimée à rien, sinon à elle-même. Quelle promesse ! Quelle promesse d'évasion avec ce commencement spectaculaire. Délectation de mots et saveur de la liberté. En l'anéantissement d'une phrase encyclopédique et représentative, domine, étendue, ample, vaste, la force de frappe poétique, sémantique inégalable, l'écriture littéraire accomplie pour elle-même.

Corpus

Romain Rolland	117
Anatole France	118
Roger Martin du Gard	119
André Gide	120
François Mauriac	120
Albert Camus	121
Jean-Paul Sartre	121
Claude Simon	122
Gao Xingjiang	134

« Nous ne choisissons pas. Notre destin choisit. Et la sagesse est de nous montrer dignes de son choix, quel qu'il soit. »

Romain Rolland

Jean-Christophe

L'aube (1904) :

Le matin (1904) :

L'adolescent (1904) :

La révolte (1905) :

La foire sur la place (1908) :

Antoinette (1908) :

Dans la maison (1908) :

Les amies (1910) :

Le buisson ardent (1911) :

La nouvelle journée (1912) :

Colas Breugnon (1919) :

Pierre et Luce (1958) :

L'âme enchantée

Annette et Sylvie vol. 1 (1922) :

L'annonciatrice vol. 4 (1933) :

Dix volumes :

« *Le grondement du fleuve monte derrière la maison.* »

« *Trois années ont passé.* »

« *La maison était plongée dans le silence.* »

« *Libre !...* »

« *Le désordre dans l'ordre.* »

« *Les Jeannin étaient une de ces vieilles familles françaises, qui, depuis des siècles, restent fixées au même coin de province, et pures de tout alliage étranger.* »

« *J'ai un ami !...* »

« *En dépit du succès qui se dessinait hors de France, la situation matérielle des deux amis était lente à s'améliorer.* »

« *Calme du cœur.* »

« *La vie passe.* »

« *Saint Martin soit béni !* »

« *Pierre s'engouffra dans le métro.* »

3 volumes :

« *Elle était assise près de la fenêtre, tournant le dos au jour, recevant sur son cou et sur sa forte nuque les rayons du soleil couchant.* »

« *Les premiers temps de leur amour furent enivrants.* »

« Si le cristal pouvait parler, il parlerait ainsi. »

Anatole France

- Jocaste et le chat maigre*** (1879) : « Quoi ! Monsieur Longuemare, vous mettez des grenouilles dans vos poches ? »
- Le crime de Sylvestre Bonnard*** (1880) : « J'avais chaussé mes pantoufles et endossé ma robe de chambre. »
- Le livre de mon ami*** (1885) : « Les personnes qui m'ont dit ne rien se rappeler des premières années de leur enfance m'ont beaucoup surpris. »
- Thais*** (1890) : « En ce temps-là, le désert était peuplé d'anachorètes. »
- Le mannequin d'osier*** (1898) : « Dans son cabinet de travail, au bruit clair et mécanique du piano sur lequel ses filles exécutaient, non loin, des exercices difficiles, M. Bergeret, maître de conférences à la Faculté des lettres, préparait sa leçon sur le huitième livre de l'Énéide. »
- La pâtisserie de la reine Pédauque*** (1893) : « J'ai dessein de rapporter les rencontres singulières de ma vie. »
- Le lys rouge*** (1894) : « Elle donna un coup d'œil aux fauteuils assemblés devant la cheminée, à la table à thé, qui brillait dans l'ombre, et aux grandes gerbes pâles des fleurs, montant au-dessus des vases de Chine. »
- L'orme du mail*** (1897) : « Le salon où se tenait le Cardinal archevêque pour recevoir les visites avait été revêtu, sous Louis XV, de lambris de bois sculpté peint en gris clair. »
- Les opinions de M. Jérôme Coignard*** (1893) : « Je n'ai pas besoin de retracer ici la vie de M. l'abbé Jérôme Coignard, professeur d'éloquence au collège de Bauvais, bibliothécaire de M. de Séz, Sagiensis Episcopi Bibliothécarius Solertissimus, comme le porte son épitaphe, plus tard secrétaire au charnier Saint-Innocent, puis enfin conservateur de cette Astaracienne, la reine des bibliothèques, dont la perte est à jamais déplorable. »
- Balthazar*** (1899) : « En ce temps-là, Balthazar, que les Grecs ont nommé Saracin, régnait en Éthiopie. »
- Histoire comique*** (1903) : « C'était dans une loge d'actrice, à l'Odéon. »
- L'île des pingouins*** (1908) : « Mael, issu d'une famille royale de Cambrie, fut envoyé dès sa neuvième année dans l'abbaye d'Yvern, pour y étudier les lettres sacrées et profanes. »
- Sur la pierre blanche*** (1905) : « Quelques Français, liés d'amitié qui passaient le printemps

	à Rome, se rencontraient souvent dans le Forum désenseveli. »
Le puits de Sainte Claire (1926) :	« Era Mino s'était élevé par son humilité au-dessus de ses frères, et, jeune encore, il gouvernait le monastère de Santa Fiora. »
Les dieux ont soif (1952) :	« Evariste Gamelin, peintre, élève de David, membre de la section du Pont-Neuf, précédemment section Henri V, s'était rendu de bon matin à l'ancienne église des Barnabites, qui depuis trois ans, depuis le 21 mai 1790, servait de siège à l'assemblée générale de la section. »
L'étui de nacre (1923) :	« L. Aelius Lamia, né en Italie de parents illustres, n'avait pas encore quitté la robe prétexte, quand il alla étudier la philosophie aux écoles d'Athènes. »
Les jardins d'Épicure (1923) :	« Nous avons peine à nous figurer l'état d'esprit d'un homme d'autrefois qui croyait fermement que la terre était le centre du monde et que tous les astres tournaient autour d'elle. »

« Ce besoin d'écriture qui m'a tourmenté toute ma vie, je crois qu'il est né, un soir de printemps, sous l'envoûtement des œuvres dramatiques de mon ami Jean. »

Roger Martin du Gard

Noizemont- les-Vierges (1928) :	« Mon père y était né. »
Le Lieutenant-Colonel de Maumort (1983) :	« Mon sommeil a toujours été léger et intermittent. »
Les Thibault	huit volumes :
Le cahier gris (1922) :	« Au coin de la rue de Vaugirard, comme ils longeaient déjà les bâtiments de l'Ecole, M. Thibault, qui pendant le trajet n'avait pas adressé la parole à son fils, s'arrêta brusquement: -“ Ah, cette fois, Antoine, non, cette fois, ça dépasse ! ” »
Le pénitencier (1922) :	« Depuis ce jour de l'année dernière où Antoine avait ramené les deux écoliers fugitifs, il n'était jamais retourné chez Mme de Fontanin ; mais la femme de chambre le reconnut, et, bien qu'il fut neuf heures du soir, l'introduisit sans façons. »
La belle saison (1923) :	« Les deux frères longeaient la grille du Luxembourg. »
La consultation (1928) :	« Midi et demi, rue de l'Université. »
La sorellina (1928) :	« Répondez : non ! lança M. Thibault sans ouvrir les yeux. »

« Comédien ? Peut-être, mais c'est moi-même que je joue – les plus habiles sont les mieux compris. »

André Gide

Paludes (1895) :	« Vers cinq heures le temps fraîchit; je fermai mes fenêtres et je me remis à écrire. »
L'immoraliste (1902) :	« Mes chers amis, je vous savais fidèles. »
La porte étroite (1909) :	« D'autres en auraient pu faire un livre; mais l'histoire que je raconte ici, j'ai mis toute ma force à la vivre et ma vertu s'y est usée. »
Les caves du Vatican (1914) :	« L'an 1890, sous le pontificat de Léon XIII, la renommée du docteur X, spécialiste pour maladies d'origine rhumatismale, appela à Rome Anthime Armand-Dubois, franc maçon. »
La symphonie pastorale (1919):	« 10 février 189*, la neige qui n'a cessé de tomber depuis trois jours, bloque les routes. »
Isabelle (1921) :	« J'ai presque peine à comprendre aujourd'hui l'impatience qui m'élançait alors vers la vie. »
Les Faux-Monnayeurs (1925) :	« C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard. »

« Avancer en âge, c'est s'enrichir d'habitudes; c'est se soumettre aux automatismes profitables; c'est connaître ses limites et s'y résigner. »

François Mauriac

Le fleuve de feu (1923) :	« Gérard Lacase, chez qui nous nous retrouvâmes au mois d'août 189., nous mena Francis Jammes et moi, visiter le château de la Quart fourche dont il ne restera bientôt plus que des ruines, et son grand parc délaissé où l'été fastueux s'éployait à l'aventure. »
Le baiser au Lépreux (1922) :	« Jean Péloueyre, étendu sur son lit, ouvrit les yeux. »
Les anges noirs (1936) :	« Je ne doute point, monsieur l'abbé, de l'horreur que je vous inspire. »
Destins (1928) :	« Le vent est frais. Vous n'avez pas de manteau, Bob ? »
Le désert de l'amour (1925) :	« Pendant des années, Raymond Courrèges avait nourri l'espoir de retrouver sur sa route cette Maria Cross dont il souhaitait ardemment de tirer vengeance. »

La chair et le sang (1920) :

« Claude Favereau, après qu'il a interrogé les porteurs, découvre enfin la voie, en dehors du hall, où le train omnibus aligne de vieux wagons, se gare avec un air abandonné. »

L'enfant chargé de chaînes
(1913) :

« Jean-Paul a loué, rue de Belle-chasse, un petit appartement au cinquième. »

La robe prétexte (1914) :

« Sur la morte on avait jeté, à cause des mouches, un voile de gaze. »

Le nœud de vipères (1973) :

« Tu seras étonnée de découvrir cette lettre dans mon coffre, sur un paquet de titres. »

« Je me révolte, donc nous sommes, nous existons, nous les êtres humains. »

Albert Camus

La peste (1947) :

« Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194*, à Oran. »

L'étranger (1972) :

« Aujourd'hui, maman est morte. »

La chute (1972) :

« Puis-je monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? »

« Pendant la guerre d'Algérie, alors que nous avions signé la déclaration des 121, j'aurais accepté le prix avec reconnaissance, parce qu'il n'aurait pas honoré que moi, mais aussi la liberté pour laquelle nous luttons. »

Jean-Paul Sartre

Le mur (1939) :

« On nous poussa dans une grande salle blanche, et mes yeux se mirent à cligner parce que la lumière leur faisait mal. »

Les chemins de la liberté :
L'âge de raison I (1945) :

« Au milieu de la rue Vercingétorix, un grand type saisit Mathieu par le bras; un agent faisait les cent pas sur l'autre trottoir. »

Le sursis II (1945) :

« Seize heures trente à Berlin, quinze heures trente à Londres. »

La mort dans l'âme III (1949) :

« Une pieuvre ? »

La nausée (1938) :

« Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. »

« Histoire, c'est évidemment une part encore plus large de mon passé. L'œuvre est partie d'une collection de cartes postales adressées à ma mère et que j'ai retrouvées dans le tiroir d'une commode. »

Claude Simon

Le tricheur (1945) :

« Ils se trouvaient maintenant dans une grande prairie. »

La corde raide (1947) :

« Autrefois je restais tard au lit et j'étais bien. »

Gulliver (1951) :

« A l'heure de l'apéritif, le lundi soir, dans un petit café des environs de la gare, trois habitués étaient assis, leurs trois verres posés au bord de la carpeete usée qui occupait le centre de la table, un jeu de cartes préparé sur l'un des coins. »

Le sacre du printemps (1957) :

« C'est seulement au troisième coup de sonnette qu'elle vient m'ouvrir. »

Le vent (tentative de restitution d'un retable baroque) (1957) :

« Un idiot. »

L'herbe (1958) :

« Mais elle n'a rien, personne, et personne ne la pleurera (et qu'est-ce que la mort sans les pleurs ?) sinon peut-être son frère, cet autre vieillard, et sans doute pas plus qu'elle ne se pleurerait elle-même, c'est-à-dire ne se permettrait de se pleurer, ne penserait qu'il est décent, qu'il est convenable de... »

La route des Flandres (1960) :

« Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouge acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette : maintenant elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant, en retard comme toujours pour l'appel du matin, manquant de nous fouler les chevilles dans les profondes empreintes laissées par les sabots et devenues aussi dures que de

Le palace (1962) :

la pierre, et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. »

« Et à un moment, dans un brusque froissement d'air aussitôt figé (de sorte qu'il fut là – les ailes déjà repliées, parfaitement immobile – sans qu'ils l'aient vu arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu, matérialisé par la baguette d'un prestidigitateur), l'un deux vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme (sans doute parce qu'on les voit toujours de loin), étrangement lourd (comme un pigeon en porcelaine, pensa-t-il, se demandant comment dans une ville où la préoccupation de tous était de trouver à manger ils s'arrangeaient pour être aussi gras, et aussi comment il se faisait qu'on ne les attrapât pas pour les faire cuire), avec son soyeux plumage tacheté, gris foncé, à reflet émeraude sur la nuque et cuivrés sur le poitrail, ses pattes corail, son bec en forme de virgule, sa gorge bombée : quelques instants il resta là, l'œil stupide et rond, tournant la tête sans raison à droite et à gauche, passant d'une position à l'autre par une série de minuscules et brefs mouvements, puis (sans doute parce que l'un de ceux qui étaient dans la chambre fit un geste, ou du bruit), aussi brusquement qu'il s'était posé, il s'envola. »

Histoire (1967) :

« L'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir ou du moins ses derniers rameaux éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru irréel par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes comme animées soudain d'un mouvement propre (et derrière on pouvait percevoir se communiquant de proche en proche une mystérieuse et délicate rumeur invisible se propageant dans l'obscur fouillis des branches), comme si l'arbre tout entier se réveillait s'ébrouait se secouait, puis tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité, les premières que frappaient directement les rayons de l'ampoule se détachant avec précision en avant des rameaux plus lointains de plus en plus faiblement éclairés de moins en moins distincts entrevus puis seulement devinés puis complètement invisibles quoiqu'on pût les sentir nombreux s'entrecroisant se succédant se superposant dans les épaisseurs d'obscurité d'où parvenaient de faibles froissements de faibles cris d'oiseaux endormis tressaillant s'agitant gémissant dans leur sommeil

Comme si elles se tenaient toujours là, mystérieuses et geignardes, quelque part dans la vaste maison délabrée, avec ses pièces maintenant à demi vides où flottaient non plus les senteurs des eaux de toilette des vieilles dames en visite mais cette violente odeur de moisi de cave ou plutôt de caveau comme

si quelque cadavre de quelque bête morte quelque rat coincé sous une lame de parquet ou derrière une plinthe n'en finissait plus de pourrir exhalant ces âcres relents de plâtre effrité de tristesse et de chair momifiée

comme si ces invisibles frémissements ces invisibles soupirs cette invisible palpitation qui peuplait l'obscurité n'étaient pas simplement les bruits d'ailes, de gorges d'oiseaux, mais les plaintives et véhémentes protestations que persistaient à émettre les débiles fantômes bâillonnés par le temps la mort mais invincibles invaincus continuant de chuchoter, se tenant là, les yeux grands ouverts dans le noir, jacassant autour de grand-mère dans ce seul registre qui leur était maintenant permis, c'est-à-dire au-dessous du silence que quelques éclats quelques faibles rires quelques sursauts d'indignation ou de frayeur crevaient parfois

les imaginant, sombres et lugubres, perchées dans le réseau des branches, comme sur cette caricature orléaniste reproduite dans le manuel d'Histoire et qui représentait l'arbre généalogique de la famille royale dont les membres sautillaient parmi les branches sous la forme d'oiseaux à têtes humaines coiffés de couronnes endiamantées et pourvus de nez (ou plutôt de becs) bourbonniens et monstrueux : elles, leurs yeux vides, ronds, perpétuellement larmoyants derrière les voilettes entre les rapides battements de paupières bleuies ou plutôt noircies non par les fards mais par l'âge, semblables à ces membranes plissées glissant sur les pupilles immobiles des reptiles, leurs sombres et luisantes toques de plumes traversées par ces longues aiguilles aux pointes aiguës, déchirantes, comme les becs, les serres des aigles héraldiques, et jusqu'à ces ténébreux bijoux aux ténébreux éclats dont le nom (j'ai) évoquait phonétiquement celui d'un oiseau, ces rubans, ces colliers de chien dissimulant leurs cous ridés, ces rigides titres de noblesse qui, dans mon esprit d'enfant, semblaient inséparables des vieilles chairs jaunies, des voix dolentes, de même que leurs noms de places fortes, de fleurs, de vieilles murailles, barbares, dérisoires, comme si quelque divinité facétieuse et macabre avait condamné les lointains conquérants wisigoths aux lourdes épées, aux armures de fer, à se survivre sans fin sous les espèces d'ombres séniles et outragées appuyées sur des cannes d'ébène et enveloppées de crêpe Georgette

pouvant entendre dans le silence le pas claudiquant de la vieille bonne traversant la maison vide frappant ouvrant la porte du salon avançant sa tête de Méduse lançant d'une voix brusque furieuse et comme outragée elle aussi les noms aux consonances rêches médiévales – Amalrik, Willum, Gouarbia – assortis de titres de générales ou de marquises, puis s'effaçant

laissant pénétrer dans leur aura d'éclatantes évocations où chatoyaient les images de barons germaniques de hallebardes de cités italiennes de gardénias l'un ou l'autre de ces informes paquets de fourrures et de chiffons que l'on voit hanter les parcs des stations thermales préoccupés de tisanes de cataplasmes et de troubles de circulation

et elles s'asseyaient, rigides, dans les fauteuils solennels sous les tableaux aux cadres dorés, tragiques, pitoyables et, à nos yeux d'enfants, vaguement redoutables en dépit (ou peut-être en raison) de leur formidable fragilité ou de leurs ridicules comme cette tante de Reixach, cette baronne Cerise qui avait autrefois brillé dans les concours hippiques, gardant de sa jeunesse virile – ou peut-être était-ce simplement le fait de son énorme fortune – une liberté de manières qui contrastait avec celles de grand-mère et de ses amies aux trois quarts ruinées, et dont le nom était pour moi la source de multiples associations, affublée d'un maquillage ridicule dont elle enluminaït maladroitement son visage raviné, les vieilles lèvres crevassées peintes d'un rouge évoquant de façon bouffonne la fraîcheur du mot cerise qu'on retrouvait aussi dans les couleurs pimpantes agrestes (casaque verte, manches et toque cerise) portées par les jockeys que grand-mère et maman m'avaient montrés à Pau la première fois où j'avais assisté à une course de chevaux, le mot toque lui-même amenant à mon esprit (s'accordant au maquillage, à la légende d'amazone, au registre aigu et précieux de sa voix et aux coiffures emplumées qu'elle arborait) le qualificatif de toquée qui paradoxalement la nimbaït pour moi d'un prestige particulier, le fait de se conduire c'est-à-dire de pouvoir se conduire et parler d'une façon un peu folle constituant en quelque sorte par soi-même un privilège non seulement inhérent à sa situation de fortune mais encore à son âge, parce que si dire toquée d'une femme encore jeune, comme je l'avais parfois entendu faire par oncle Charles, impliquait mépris ou apitoiement, son accouplement avec le mot vieille lui conférerait au contraire dans mon esprit une sorte de majesté et de mystère, l'englobant dans cette aura d'obscur puissance qui les entourait toutes : vaguement fantastiques, vaguement incroyables, retirées dans leur royale solitude, cette roide majesté qui contrastait avec leur fragilité physique, et ce privilège exclusif qu'elles détenaient, puisqu'on disait d'elles qu'elles allaient bientôt mourir, tout – jusqu'à ces maquillages maladroits – concourant à leur conférer l'aspect mythique et fabuleux d'êtres à mi-chemin entre l'humain, l'animal et le surnaturel, siégeant comme ces aréopages de créatures (juges ou divinités souterraines) qui détiennent la clef d'un monde paré du prestige de l'inaccessible

assemblée non pas à vrai dire de momies, car presque toutes,

comme grand-mère, étaient plutôt grasses, replètes, sinon légèrement obèses, mais d'ombres falotes, flasques (étouffes, chairs) attendant la mort, ou peut-être déjà mortes, semblables (avec leurs voix dolentes, leurs visages effondrés sous leurs noires, étincelantes et minérales parures, leurs toques aux scintillantes aigrettes, leurs scintillants colliers, leurs doigts bagués) à ces molles pâtisseries qu'elles engloutissaient, leurs masques toujours empreints de ce même air d'affliction, de permanente désolation et de permanente hébétude, leurs lèvres bleuâtres où restait accroché un peu de ce sucre pâtissier poudreux, et parfois le furtif passage d'une langue entr'aperçue, grisâtre, grumeleuse et, aurait-on dit, adhésive comme celles de ces animaux insectivores, voraces, impassibles et précis, happant mouches et fourmis

sorte d'organe préhensif que je pouvais voir, agenouillé à côté de grand-mère, elle sur son prie-Dieu, les avant-bras appuyés sur l'accoudoir cramoisi, moi sur le tapis, et l'éblouissante chasuble du prêtre brodée de fils de cuivre, de fleurs, les reflets des cierges jouant luisant doucement sur ces végétations mystiques, incandescentes, et près de moi le vieux visage fané, pitoyable, tendu en avant, les yeux clos, la bouche entrouverte laissant dépasser de façon obscène cette langue épaisse aux papilles rugueuses qui, quoiqu'elle ne cessât de tenir ses paupières baissées, se tendait encore pour recevoir comme un bonbon la pastille blanche qu'elle faisait prestement disparaître avec une expression crispée de souffrance et de gourmande béatitude : quand il se retourna, ouvrit les bras, j'essayai de voir ce qu'il y avait écrit par devant, puis il tourna de nouveau le dos et de nouveau je ne pus voir que les roses. »

La bataille de Pharsale (1969) :

« Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide encore le soleil et l'œil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité palpables c'est-à-dire successivement le menton la bouche le nez le front pouvant les sentir et même olfactivement leur odeur moisie de caveau de tombeau comme une poignée de terre noire entendant en même temps le bruit de soie déchirée l'air froissé ou peut-être pas entendu perçu rien qu'imaginé oiseau flèche fustigeant fouettant déjà disparue l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme dans ce tableau vu où ? combat naval entre Vénitiens et Génois sur une mer bleu-noir crénelée épineuse et d'une galère à l'autre l'arche empennée bourdonnante dans le ciel obscur l'un d'eux pénétrant dans sa bouche ouverte au moment où il s'élançait en avant l'épée levée entraînant ses soldats le transperçant clouant le cri

au fond de sa gorge

Obscure colombe auréolée de safran

Sur le vitrail au contraire blanche les ailes déployées suspendu au centre d'un triangle entouré de rayons d'or divergents. »

Les corps conducteurs (1971) :

« Dans la vitrine une dizaine de jambes de femmes identiques sont alignées, le pied en haut, la cuisse sectionnée à l'aine reposant sur le plancher, le genou légèrement fléchi, comme si on les avait empruntées à un de ces bataillons de danseuses, dans le moment où elles lèvent la jambe avec ensemble, et exposées là, telles quelles, ou encore, monotones et multipliées, à l'un de ses dessins de publicité représentant une jolie fille en combinaison en train d'enfiler un bas, assise sur un pouf ou le rebord d'un lit défait, le buste renversé en arrière, la jambe sur laquelle elle achève de tirer le bas haut levée, un petit chat ou un petit chien au poil frisé dressé joyeusement sur ses pattes de derrière, aboyant, sortant une langue rose. »

Triptyque (1973) :

« La carte postale représente une esplanade plantée de palmiers qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue. »

Leçon de choses (1975) :

« Les langues pendantes du papier décollé laissent apparaître le plâtre humide et gris qui s'effrite, tombe par plaques dont les débris sont éparpillés sur le carrelage devant la plinthe marron, la tranche supérieure de celle-ci recouverte d'une impalpable poussière blanchâtre. »

Les géorgiques (1981) :

« La scène est la suivante : dans une pièce de vastes dimensions un personnage est assis devant un bureau, l'une de ses jambes à demi repliée sous son siège, le talon du pied soulevé, le pied droit en avant et à plat, le tibia formant avec la cuisse horizontale un angle d'environ quarante-cinq degrés, les deux bras appuyés sur le rebord du bureau, les mains tenant au-dessus une feuille de papier (une lettre?) sur laquelle les yeux sont fixés. »

L'invitation (1987) :

« D'ordinaire (c'est-à-dire depuis leur arrivée dans le pays, dix jours auparavant) on les véhiculait, chacun accompagné de son interprète, dans une voiture particulière, de ces grosses automobiles noires à la glace arrière pourvue de rideaux à fronces, mais cette fois on les fit monter dans un car qui, à la suite d'une voiture de la police, sans rouler à une vitesse excessive mais sans toutefois oublier de brûler les feux aux carrefours, s'arrêta à la fin devant un bâtiment d'aspect banal, et on invita les quinze passagers à descendre. »

L'acacia (1989) :

« Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre, parfois une

ferme en plein champ qu'on leur indiquait, qu'elles gagnaient en se tordant les pieds dans les mauvais chemins, leurs chaussures de ville souillées d'une boue jaune que l'une des deux sœurs parfois essayait maladroitement à l'aide d'une touffe d'herbe, tenant de l'autre main son gant noir, penchée comme une servante, parlant d'une voix grondeuse à la veuve qui posait avec impatience son pied sur une pierre ou une borne, la laissant faire tandis qu'elle continuait à scruter avidement des yeux le paysage, les prés détremés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés, les bois où subsistait ici et là une tache de vert, parfois un arbre seul, parfois seulement une branche sur laquelle avaient repoussé quelques rameaux crevant l'écorce déchiquetée. »

Le tramway (2001) :

« Les graduations en bronze jaune et en relief dessinaient sur le cadran un arc de cercle vers lequel pointait un ergot solidaire de la manette que, pour démarrer ou prendre de la vitesse, le conducteur poussait à petits coups de sa paume ouverte, la ramenant à sa position initiale et coupant ainsi le courant lorsqu'on approchait d'un arrêt, s'affairant alors à tourner rapidement le volant de fonte situé sur la droite (semblable, en plus petit, à ces volants qui, dans les cuisines, autrefois, actionnaient la pompe du puits) et, dans un bruit de crémaillère, serrait les freins. »

Comme du sang délayé (1960) :

« Ce nom (Frascati) qui suscitait en moi, d'abord sans doute par l'évocation de confus souvenirs de musées, puis par une suite d'associations d'idées et de sensations, des visions à la fois agrestes (bruisantes frondaisons lentement balancées, fontaines, cascades) et voluptueuses (ces dernières dues peut-être à la façon dont se combinaient en un seul les deux mots : frasque - pas si loin de fiasque - et Chianti), qui revenait sans cesse dans les conversations des "anciens", évoqué comme un "lieu" quelque peu fabuleux, légendaire, et où pendant longtemps je ne pus aller (je ne sais trop pour quelles raisons : d'abord, au début, à cause du règlement qui, pendant le premier mois de service, consignait les jeunes soldats au quartier, puis, lorsque nous fûmes autorisés à sortir, tout simplement je crois bien par le manque d'occasion (aucun d'entre nous n'étant lié d'amitié avec un "ancien" qui nous eût entraîné ou plutôt introduit) et aussi d'envie (nous doutant vaguement je suppose du genre de distractions que pouvait présenter un bastringue de garnison dans l'Est, de sorte que sans même nous être concertés nous meublions nos sorties du dimanche par une séance de cinéma suivie d'un dîner au restaurant avant de rentrer tout droit au quartier sans qu'il nous vînt même à l'idée pendant longtemps de solliciter une permission de minuit), j'y pénétrai pour la première fois un jour de mai, poussé sans doute, en dépit de nos préventions - et non seulement préventions, mais la

quasi-certitude de voir s'écrouler ce qui avait été pendant plusieurs mois, malgré notre peu d'illusions, comme une sorte de symbole abstrait sur lequel nos appétits de plaisir et de débauche pouvaient se cristalliser - sans doute poussés, donc, par la curiosité, ou simplement l'ennui ceci s'ajoutant au fait que l'endroit, se trouvant légèrement en dehors de la ville, sur la route de Nancy, constituait par une belle journée un but de promenade, - ce nom d'ailleurs n'étant pas à proprement dire, comme je l'avais cru, celui de l'établissement (bal, guinguette) dont le patron aurait pompeusement paré sa maison mais, par un de ces facétieux hasards de la toponymie, celui du lieu-dit, la route à cet endroit entamant l'ascension d'une colline dont la dénomination était toujours et qui sait pourquoi celle de Frascati (appellation à la consonance d'autant plus ambiguë que pendant la guerre de 14-18 le front avait été pendant un certain temps arrêté sur une ligne dont la colline avait constitué l'un des principaux objectifs, lieu donc de combats sans doute assez sanglants puisqu'à son sommet, un peu au-dessous de l'endroit où la route se mettait à descendre, avait été élevé une sorte d'obélisque commémoratif, ceci ajoutant encore à la résonance de ce nom hybride (dans "Frascati" il y avait aussi "fracas"), de sorte qu'une autre image - ou si l'on préfère une autre "harmonique"- venait se superposer aux premières évocations : image du genre Épinal cette fois et quelque peu stéréotypée où (sans doute à cause de la consonance italienne du mot) je voyais, au milieu des éclatements d'obus en forme d'aigrettes rouges et jaunes se dessiner vaguement les silhouettes d'officiers l'épée haute et de soldats chargeant à la baïonnette dans des uniformes de zouaves pontificaux et non de combattants de 14. »

Sous le Kimono (1961) :

« Plaçait en guise de signal sur le rebord de la fenêtre un de ces pots de cuivre jaune de mauvais goût martelé camelote comme on en achète dans les magasins du genre souks tunisiens ce qui signifiait qu'elle était libre c'est à dire en quelque sorte que la voie (je pensais à cette mince et dure fissure ouverte dans sa chair) était libre et je savais alors feignant de muser dans la rue que je pouvais monter la trouvant presque toujours traînant d'une pièce à l'autre demi-nue insoucieuse de son corps ses seins semblables à des bourgeons se poussant forçant l'écorce de ce kimono décoré de fleurs et d'oiseaux acheté lui aussi ou gagné dans une de ces baraques ou loteries à l'enseigne exotique ces billards japonais où les lots s'obtiennent à force d'accumuler jusqu'à un nombre impressionnant les tickets verts ou rouge en carton usé, les coins cassés effrités pour ainsi dire parfois traversés là où on les avait pliés ou plutôt cassés de lignes cicatrices grises à ramification ou plutôt radicales comme les lignes de la main

tickets que la jeune foraine blasée bâillant d'ennui aux avances bêtes des jeunes gens assise une fesse sur le rebord du comptoir distribue ou plutôt jette d'un air maussade aux gagnants comme une maîtresse d'école concédant des bons points et qui donnaient droit (mais à partir de quel chiffre !) à la potiche à la poupée cambodgienne à l'une quelconque de ces clinquantes camelotes empilées sur les rayons : bimbéloteries les lanternes à glands les vases décorés de vols de hérons les stores ornés de paysages à volcans et bambous peints sur les fines lattes assemblées ondulant cliquetant avec un léger bruit d'osselets dans le courant d'air qui agite la tente et ces bouddhas de porcelaine aux robes vert-jade aux visages et à la grasse chair blanche comme enduite de crème leurs lèvres rouges figées dans un sourire de pacotille

me rendant compte à présent que cette espèce de violente attraction qu'elle exerçait sur moi avait ce même goût exhalait cette sorte d'amer parfum de défendu de chatoyant de clinquant et de pauvre sinon de crapuleux que je respirais, enfant, confondu avec cette écœurante d'acétylène qui flotte en permanence dans les foires et qui pour moi s'était peu à peu identifiée avec la notion même de culpabilité et de désastre parce que m'attardant bien au-delà de l'heure autorisée (ou plutôt pas autorisée : raisonnable, c'est-à-dire - car il m'était interdit d'aller seul à la foire - l'heure qui m'eût permis de raconter un mensonge crédible comme par exemple que j'avais raccompagné l'un des deux ou trois camarades appartenant à des familles que connaissait maman et qu'elle me permettait de fréquenter), je me sentais peu à peu et irrémédiablement envahi par cette angoisse faite à la fois de regret et de défi, sachant qu'il était horriblement tard que j'aurais dû être rentré depuis longtemps que maman s'inquiétait et que chaque minute de nouveau retard augmentait encore l'ampleur de la catastrophe

non que j'eusse à redouter quelque punition que je savais n'avoir pas à craindre parce que je connaissais sa faiblesse cette faiblesse qui était sans doute une des raisons de mon défi et de mon irritation, imaginant sachant qu'elle me regarderait son visage empâté gras empreint de cet air douloureux et outragé qui provoquait en moi plus d'agacement que de peine m'importunant ridicule par l'excès théâtral de pathétique qui en émanait avec son léger double menton ses yeux globuleux et saillants et son nez court busqué comme un bec qui la faisait ressembler à un de ces oiseaux de basse-cour tout en même temps infatués et pitoyables leur œil rond aristocratique orgueilleux et stupide exprimant comme un permanent reproche la permanente détresse la permanente panique de leur inévitable destin comme s'ils s'efforçaient de combattre par une attitude d'insolence et de fatuité le tragique empreint de grotesque d'une

existence dont la seule raison était d'être engraisés égorgés et mangés

la lumière de la lampe lui ferait des poches sous les yeux car ce serait le soir au dîner, dîner qui aurait été retardé jusqu'au moment où je serais enfin redescendu de chez l'oncle Charles ma version latine enfin traduite par lui ce qui nous amènerait fort tard car j'aurais auparavant été obligé de passer dans ma chambre assis devant ma table le temps qui était déceimment nécessaire pour me prévaloir à la fin d'un effort méritoire mais stérile d'entrer dans son bureau avec en mains le livre et la page de cahier de brouillon sur laquelle j'avais aligné n'importe comment et sans autre souci que de fabriquer un témoignage visible de ma bonne volonté la suite incohérente et imbécile des mots cherchés dans le dictionnaire. »

Propriétés des rectangles

(1971) :

« Ce petit oiseau au plumage terne ne craint pas, comme le montre la photographie, de se poser sur la tête des caïmans qui tolèrent sa présence, le laissent même complaisamment pénétrer à l'intérieur de leur gueule ouverte dont il nettoie les dents en les débarrassant des filaments de viande pourrie accrochés dans leurs interstices. »

Parenthèse (1985) :

« ...de même que les cousins et la joyeuse bande d'amis l'adoptèrent aussi, non seulement par affection pour elle (poussés peut-être par une certaine curiosité, un certain respect et une certaine admiration pour celui qui avait su triompher de cette imprenable forteresse d'inertie), mais encore avec cet inconditionnel enthousiasme d'une jeunesse oisive et dorée pour tout ce qui peut apparaître comme marginal, excentrique, à l'exemple du juif-turc et du violoneux de brasserie, comme ils auraient de même adopté d'enthousiasme dans ce même rôle de séducteur de l'inaccessible et paresseuse Sultane un baryton toulousain ou un comte polonais, sans compter qu'un homme qui ne devait sa situation ni à sa naissance, ni à sa fortune, ni à quelque hasard ou chance, constituait sans doute à leurs yeux un spécimen particulièrement étonnant et attractif, eux dont le seul à porter un uniforme (et le seul uniforme concevable dans leur milieu, c'est-à-dire celui de la cavalerie) ne devait ses galons qu'à la puissante et sénatoriale influence paternelle : un jeune homme un peu gras (il partageait avec sa cousine une même tendance à l'indolence et à l'embonpoint) pour lequel, de l'avis de tous (à commencer par le sien), le concours d'entrée à Saint-Cyr représentait un obstacle aussi évidemment insurmontable qu'il avait finalement été engagé de force aurait-on pu dire si sa répugnance à tout effort ne lui avait pas aussi interdit de s'opposer à une décision prise pour lui, puis hissé (toujours de force : force dîners, force cigares, force lettres à force généraux et ministres) de la condition de simple cavalier à

celle de lieutenant de Dragons après, pour la forme, un passage à Saumur où, comme ailleurs, il s'était contenté d'attendre passivement, comme ces gamins que l'on voit assis dans les salons d'attente des dentistes (avec cette différence qu'il était assis sur un cheval et qu'au lieu de feuilleter des revues écornées il offrait le champagne à ses camarades), tandis que la Toute-Puissance paternelle continuait par voie parlementaire à remplacer les galons de brigadier par ceux de maréchal des logis, puis d'aspirant, puis de sous-lieutenant, les regardant se succéder sur les manches de ses tuniques avec la même indifférence que pour l'argent dont il payait les bouteilles de champagne et les pensionnaires des bordels de luxe où sa répugnance à tout effort (par paresse sans doute, il était l'un des rares à n'avoir jamais dédié à sa cousine quelque galanterie rimée : peut-être, à défaut d'esprit, était-ce lui qui avait envoyé sans signature la petite femme en culotte et bas noirs qui faisait des ronds de fumée ?) lui avait fait trouver la solution la moins fatigante à ses problèmes de jeune étalon, placidement assis sur quelque banquette capitonnée, laissant avec la même placidité d'enfant un peu gras élevé par des gouvernantes les filles assises sur ses genoux dégrafer en riant le col de sa tunique, puis faire sauter un à un les boutons de cuivre doré et dégager enfin de ses linges soyeux cette tige sortie de lui, à la peau transparente et veinée de bleu, ce bourgeon gonflé et rose qu'il contemplait avec le même placide et passif émerveillement, une naïve satisfaction, renversé sur les coussins, humectant de champagne sa fine moustache blonde, le regardant se gonfler encore au milieu des rires sous quelque langue experte, disparaître enfin, englouti, tandis que sa main libre se crispait un peu dans le flot d'une chevelure brune, blonde ou rousse qui s'abaissait et s'élevait avec lenteur : le même fragile bourgeon, plus tard, le même organe, et aussi la même phallique et rituelle bouteille au col enrobé de papier doré (comme si, pour lui, l'un et l'autre incarnaient complémentirement les viriles vertus dont il avait fait son credo : la seconde (la bouteille de champagne) à titre d'obligatoire accessoire de tout cérémonial, le premier, selon son état et la nature du liquide expulsé, priapique ou flasque, injurieusement exhibé alors de ce geste ignominieux ordinairement reflété par les parois vernissées des urinoirs)... le même organe donc, mais rétracté, recroquevillé, difficilement extrait de l'élégante culotte de cheval par sa main dégantée, aux doigts gourds, gelés, tandis que le visage empreint de la même impénétrable placidité, de la même animale et puérule satisfaction, le corps aux trois quarts sorti de l'étroite carlingue de toile et de bois, cramponné d'une main à quelque hauban ou quelque longeron, la paire de jumelles pendant sur sa poitrine, il regardait le chapelet de gouttelettes dorées emportées par le

vent de l'hélice s'égrener et disparaître parmi les flocons noirs des explosions, fêtant le soir sa première mission et l'exploit accompli (l'acte non de bravoure mais de calme fureur) devant la ou plutôt les sacramentelles bouteilles (il en avait, à l'avance, fait mettre au frais une caisse accompagnée de la mention : "A boire quand même si je ne reviens pas"), avec cette différence que les cols enrobés d'or sortaient d'un seau de ferme apporté par un mécano aux ongles cassés et noirs et qu'au lieu d'être douillettement renversé sur une banquette de velours il se tenait maintenant sur un banc de bois (au mieux une chaise dépaillée) devant une table grossière, la fine moustache blonde de nouveau humectée de perles sur lesquelles scintillait la lueur des bougies, son monocle de nouveau vissé dans l'œil, les lèvres gourmandes de nouveau placidement étirées par le même vague sourire de satisfaction et d'euphorie, sauf que dans le joyeux tapage et les hurlements de rire qui saluaient le récit du pilote, son regard, ses yeux de chien ou plutôt d'éléphant de mer étaient maintenant voilés par quelque chose que plus jamais aucune langue experte, aucune habile main parfumée, ne pourrait effacer, comme s'il était à la fois présent et absent dans ce mess enfumé, assis sur cette vieille chaise ou peut-être une simple caisse retournée, avec ses bottes veuves d'éperons, son élégante culotte sur mesure, sa tunique de dragon qu'il n'avait pas encore eu le temps de remplacer, son pachydermique embonpoint, arrivé là une fois de plus par recommandation sénatoriale sauf encore (au cours d'une brève permission il n'avait eu avec son père en vêtements de deuil qu'il court entretien à la suite duquel le sénateur effondré avait de nouveau écrit les lettres nécessaires)... sauf, donc, qu'il ne s'agissait plus cette fois d'ajouter un galon à ceux qui ornaient les manches de sa tunique mais, là où il se portait alors, agrafé sur les anciennes tenues de cavaliers, d'artilleurs ou de fantassins, l'insigne pourvu d'ailes dont le port équivalait à peu près un aller simple pour la mort. Comme si quelque chose que l'on n'aurait jamais pu soupçonner chez le placide gros garçon habitué des maisons closes, quelque chose qui, après tout, avait peut-être aussi son siège dans cette partie érectile de son corps, cet organe en quelque sorte à tout usage et fonctions (si après tout il est permis de considérer la haine et l'exécration comme une fonction du corps), lui avait fait dicter à son père la ou les puissantes lettres et, un peu plus tard, acheter cette carte postale, non pas de celles, colorées, patriotiques et sentimentales que le commerce fabriquait à l'époque, mais choisie (non pas tellement encore par goût - en fait de beautés celles qu'il trouvait dans les maisons de rendez-vous suffisaient à ses besoins - que parce que c'était le genre de cartes postales qu'il savait qu'elle était habituée à recevoir - ou peut-être encore plus simplement parce

que le camp d'entraînement où il apprenait son nouveau métier d'observateur (il était déjà trop âgé pour faire un pilote) se trouvait dans la région, reproduisant en sépia le célèbre et angélique sourire d'une cathédrale mutilée au dos duquel il écrivit le nom et l'adresse de sa cousine et, dans la partie gauche réservée à la correspondance les simples mots : "Je les vengerai. Je t'embrasse.", suivis de sa signature. »

« La nuit. Une pluie fine qui s'infiltrait partout. Dans cette ville perpétuellement polluée par les gaz et le bruit des voitures, tu ne sais depuis quand, ni depuis combien de temps tu n'as plus senti la fraîcheur de la pluie. »

Gao Xingjian

La Montagne de l'Âme (1990) :

« Il est monté dans un autobus long courrier. »

V- Lectures

1- Poétique

2- Sémantique

3- Sémiotique

L'académisme accorde beaucoup d'importance à la différence. Laquelle différence présuppose une option rationnelle ayant pour dessein un sentiment artistique original, voire supérieur. Même introduisant un dérèglement profondément perturbateur, la différence s'apprécie et se voit comme une innovation salvatrice pour l'évolution de la créativité.

Souvent transgressant l'ordre, la raison, l'habitude des compromis, la différence, en littérature, crée des impératifs nouveaux d'écriture; s'ils sont amplifiés, reproduits, reconduits, font école et deviennent une référence.

Car l'écriture, toute écriture, est un lieu de transition, la différence sera toujours au rendez-vous et survient à point nommé. A l'écart du réel, hétérogène, complexe, intelligible dans sa vague totalité et incompréhensible dans ses interconnexions, se tissant à l'infini, l'écriture détruit cette illusion de représentation transparente et superficielle pour explorer les régions déconcertantes de la pensée dans sa

profondeur, des mots dans leur lien avec le chaos primordial, générateurs des symétries, des convenances, de l'ordre, de l'arbitraire et de ses absurdités.

L'ordre et l'arbitraire premiers s'emparant des mots en firent un récit. Le récit emprisonnant les mots, réduisit toutes les libertés et instaura la première inquisition pernicieuse : répondre aux questions : *qui ? quand ? où ? comment ? pourquoi ?* pour ne plus permettre le franchissement de l'enceinte mystérieuse menant à l'abstraction et aux autres questions que seule l'écriture sait soulever.

Claude Simon a sans doute compris la passivité de la reproduction et de la répétition, dimensions fonctionnelles où les dispositions et les formes remplissent un rôle prédéterminé, suivant un cheminement linéaire et toujours semblable, reprenant le même modèle, normalisé, codifié, assimilé comme archétype inaliénable, soumis à un mimétisme résumant les expériences, les exploits, les réussites, les échecs, les défaites des hommes dans leurs tentatives de compréhensions de leurs destins. Il passe à une conception labyrinthique de l'écriture où toute issue est occultée, où toute réalité « naturelle » est condamnée sans appel.

L'écriture de la représentation étant une impardonnable corruption, Claude Simon par cette phrase d'ouverture de son roman *Comme du sang délayé*, dont une partie est reproduite ici :

« Ce nom (Frascati) qui suscitait en moi, d'abord sans doute par l'évocation de confus souvenirs de musées, puis par une suite d'associations d'idées et de sensations, des visions à la fois agrestes (bruisantes frondaisons lentement balancées, fontaines, cascades) et voluptueuses (ces dernières dues peut-être à la façon dont se combinaient en un seul les deux mots : frasque - pas si loin de fiasque - et Chianti), qui revenait sans cesse dans les conversations des "anciens", évoqué comme un "lieu" quelque peu fabuleux, légendaire, et où pendant longtemps je ne pus aller (je ne sais trop pour quelles raisons : d'abord, au début, à cause du règlement qui, pendant le premier mois de service, consignait les jeunes soldats au quartier, puis, lorsque nous fûmes autorisés à sortir, tout simplement je crois bien par le manque d'occasion [...]) (appellation à la consonance d'autant plus ambiguë que pendant la guerre de 14-18 le front avait été pendant un certain temps arrêté sur une ligne dont la colline avait constitué l'un des principaux objectifs, lieu donc de combats sans doute assez sanglants puisqu'à son sommet, un peu au-dessous de l'endroit où la

route se mettait à descendre, avait été élevé une sorte d'obélisque commémoratif, ceci ajoutant encore à la résonance de ce nom hybride (dans "Frascati" il y avait aussi "fracas"), de sorte qu'une autre image - ou si l'on préfère une autre "harmonique"- venait se superposer aux premières évocations : image du genre Épinal cette fois et quelque peu stéréotypée où (sans doute à cause de la consonance italienne du mot) je voyais, au milieu des éclatements d'obus en forme d'aigrettes rouges et jaunes se dessiner vaguement les silhouettes d'officiers l'épée haute et de soldats chargeant à la baïonnette dans des uniformes de zouaves pontificaux et non de combattants de 14 »,*

opte pour l'incorrupible constellation des mots où ces mêmes mots n'ont pas une existence éphémère, celle de nommer des choses, puis de s'anéantir dans cet arrière-plan devant lequel se dressent, palpables et incisives ces mêmes choses occultant les entités linguistiques et les termes qui les ont nommées.

C'est dans une perspective d'écriture pratiquement à l'opposé de celle-ci que des auteurs réputés, entrés dans la postérité, ont laissé des dossiers considérables sur leurs travaux et leurs minutieuses préparations, mais dans un autre statut de l'écriture, avec un objectif distinct, une traditionnelle fonction déléguée à la littérature, une école différente. Émile Zola étant l'auteur ayant laissé la part la plus importante de ces travaux de préparation, semble-t-il, mais d'autres, Roger Martin du Gard par exemple a eu ce projet de concilier le genre romanesque et le genre dramatique dans son roman *Jean Barois*, paru en 1913. Pour ce faire, il rédige « *deux versions différentes, l'une au présent, en scènes dialoguées, l'autre sous la forme habituelle des romans classiques.* » Il a tenté, par un magique sacrilège poétique, par un acte d'écriture contre nature de proposer une opposition ferme à l'hermétisme des totalités. C'est dire que le prétexte, le pré-texte préside à la naissance du texte. C'est un projet plus ou moins pensé, arrêté dans une certaine mesure de détail. La version dramatique semble avoir montré des carences. Insatisfait, Roger Martin du Gard se décida pour la version romanesque. Il réitéra, avec les *Thibault*, roman fleuve sur lequel l'auteur a fait des confidences et montré aussi les prétextes : *raconter d'abord l'histoire de deux êtres, deux frères, très différents, mais avec un cheminement existentiel semblable sur certains points.* Roger Martin du Gard y mit une part d'autobiographie, car à son instar « *deux tendances contradictoires de ma nature* » les deux frères sont

partagés entre l'ordre et la révolte. « *Pas une ligne de l'œuvre n'était écrite que déjà elle était là, sous mes yeux* » reconnaissait l'auteur des *Thibault*, laissant des notes, résumant l'essentiel de l'œuvre.

La conception encyclopédique domine dans ce genre de littérature, où l'écriture est précédée de plans, de résumés, de fiches consignnant tout au préalable. L'œuvre ne serait que le développement et l'expansion de ces noyaux documentaires enrobés de détails, de digressions, d'ajouts plus ou moins artificiels.

L'écriture de Claude Simon, du moins à partir de *La route des Flandres*, équivaut à l'univers, c'est-à-dire à ce qui, jamais, ne pourra être perçu par l'homme dans sa totalité. Si elle était le pendant de l'univers, l'écriture serait antérieure aux hommes et donc dépasserait de loin leur entendement. L'écriture, réunissant et combinant les mots, obéissant à l'enchaînement rationnel, représente la réalité ou un ersatz de celle-ci, opérant avec de très larges pans de déficits sémantiques, et, paradoxalement et syncrétiquement, construit des mondes réduits, autonomes, autotéliques, suffisants pour dire, raconter, une portion congrue de cette même réalité dans son étendue indicible. L'écriture, autrement, réunissant ces mêmes mots, les combinant, désobéissant aux moules des prétextes de l'enchaînement rationnel, instaure cette fois-ci le dérèglement sémantique à travers ses signes tangibles de béances syntaxiques, indices d'ambiguïté, cassures dans l'ordonnement propositionnel, et syntagmatique, fissures dans la ponctuation et les articulations conventionnelles qu'elle entretient, parenthèses multiples, équivoques, suspicieuses, sinon sujettes à caution, comme ébranlement des fondements de la cognition linguistique et de ses clés d'intellection réaliste. L'un des écrivains et théoriciens visionnaires ayant prédit cet état de l'écriture est sans conteste Maurice Blanchot :

« La littérature se passe maintenant de l'écrivain : elle n'est plus cette inspiration qui travaille, cette négation qui s'affirme, cet idéal qui s'inscrit dans le monde comme la perspective absolue de la totalité du monde¹. »

¹. M. BLANCHOT, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.53.

V.1. Poétique

Poétiques se veulent ou se croient toutes les paroles. Poétiques à l'extrême se veulent ou se prétendent les ouvertures de roman. Telle celle-ci de Louis Aragon, lumineuse de concision et de recherche dans la formulation : « *Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin*¹. »

De part et d'autre de cette ouverture de roman, phrase de réveil dit l'auteur des yeux d'Elsa, Louis Aragon tente une explication, une explication pour justifier ce moment poétique, à plus d'un titre. En amont de cette phrase d'ouverture Louis Aragon écrit:

« La phrase de réveil [...] à cette heure où l'on ne dort plus et on ne se décide pas d'être éveillé, et je crois bien que c'est elle qui m'a jeté à bas du lit. Où sont les pantoufles ? Bah, j'aime autant marcher pieds nus.

*J'ai donc écrit sur le premier feuillet la première phrase. Cette fois, c'est bien la première, il n'y a pas eu de retour en arrière, de saut en avant. J'ai donc écrit : Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin*². »

Et en aval de cette phrase d'ouverture extrêmement poétique il ajoute :

« Il ne pouvait pas m'échapper que cela relevait, sinon de la mémoire, du moins d'une façon de synthèse mnémonique. Le cinq novembre 1928, j'ai rencontré Elsa à cinq heures de l'après-midi, et je ne pouvais lui avoir dit que Madame. Nous ne nous sommes plus de cette minute séparés pour la vie ...toi le même soir ... bien sûr. Certainement pas Aube au matin, parce que ça a beau faire joli ... mais un nom comme cela, éphémère qui n'était pas

¹. L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p.114.

². *Ibid.*, p.113.

le sien, que personne ne pouvait lui avoir donné, comme je lui en ai donné des centaines depuis, comme on offre des violettes³. »

Mais encore une fois, *peut-on justifier l'injustifiable ?* En témoigne Grand, le romancier tenu en échec par l'impossible commencement de *La peste* d'Albert Camus. *Et saurait-on combien de fois cela a été le cas dans la réalité ?*

Si aujourd'hui toutes les œuvres de fiction sont plus ou moins systématiquement soumises à examen, le mérite revient à Aristote, initiant, dans sa Poétique, le travail théorique, et se penchant avec un regard critique sur les œuvres littéraires de l'époque. La Poétique d'Aristote est souvent citée comme le commencement de la critique d'une part, et de la théorie d'autre part. Toujours d'actualité, parce que le philosophe Grec y a défini la notion de genre, en posant comme premier critère de l'œuvre la mimésis, opération essentielle en littérature et en poésie, et en comparant comédie et tragédie :

« La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations [...] L'instinct d'imitation étant naturel en nous, ainsi que la mélodie et le rythme (car il est évident que les mètres ne sont que des parties des rythmes), dans le principe ce qui était le mieux doué à cet égard firent petit à petit des progrès et la poésie naquit de leurs improvisations. [...] La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnement d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui suscitant pitié et crainte opèrent la purgation propre à pareilles émotions⁴. »

Toute tentative anthologique se placera sous le signe de l'arbitraire, donc d'options partielles en regard au gigantisme de la discipline. L'histoire accentue l'interprétation et ses critères variables d'une époque à une autre. Les adeptes de l'interprétation sont tous iconoclastes. A l'émergence d'une interprétation correspond une destitution macabre de celles qui ont précédé. *Aujourd'hui, ne serait-*

³. *Ibid.*, p.114.

⁴. ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Livre de poche, pp.101-102.

ce l'évocation de la biographie d'un auteur pour expliquer un quelconque aspect de son œuvre, qui l'oserait ?

De même que toute tentative historique s'appuiera sur des projets de valorisation avec les risques inévitables de partialités flagrantes, par ignorance, par tendance ou par sympathie poétique. Les historiens sont anthropophages. A défaut, fossoyeurs impénitents. Devant le gigantisme de la discipline, ils inhument sans même connaître ni identifier. A peine un auteur exhumé, il est renvoyé dans les limbes de l'oubli. Et aussitôt la même opération pour un autre.

Sur les conquêtes du roman, se redécouvre la poétique, qui, très vite, enfante des « poétiques » devant la disparité de la matière à étudier. Puis dans le souci de découvrir les spécificités de chaque romancier, voire de chaque roman. L'essence même de l'écriture est vite perdue de vue pour des tentatives de démonstration de telle ou telle vision du monde. Car le roman est d'abord une vision du monde, donc un besoin d'implanter une idéologie. D'où le recours aux « poétiques », moyen détourné, pour démasquer, souvent en passant par l'inoffensive forme, les idéologies et autres visions du monde.

Mais en définitive n'est-ce pas l'amour, les souffrances et le désenchantement qui nourrissent la littérature et son genre roi, le roman. Il n'y a pas d'activité plus solidaire de la douleur humaine que l'écriture de romans. C'est cette solidarité impuissante qui fait naître les découvertes poétiques, formelles, innovatrices, dans le roman et ailleurs. Suite de ruptures consolatrices et affirmations de tendances nouvelles pour conjurer le sort de la condition humaine par le travail sur et dans la langue, par cette esthétique qui fait qu'en tout il y ait de la poésie et des visions poétiques, surtout dans le roman. Seul genre à pouvoir, encore une fois, traiter des souvenirs enfouis, des inguérissables premières souffrances, des vertiges de l'amour naissant, des inconsolables pertes de proches, des affres de la pauvreté, et des inexplicables folies collectives des guerres, en changeant radicalement et quasi régulièrement de forme. Passant du récit transparent, chronologique, logique dans le

déroulement des faits, allant de la naissance à la mort, en passant par l'épreuve à l'instar de *Jean-Christophe* de Romain Rolland, au dévidement hermétique de la seule écriture tissant des flous autour de personnages improbables, écrits dans une langue monocorde, sans tonalité, solitaire, effrayante dans son anéantissement programmé de tout existant.

Mais aujourd'hui, est poétique le texte qui commence sur rien. Point de « mimésis » ni de description, ni d'action. Sans ambigüité, le discours fait irruption dans le récit, mais à ces deux distinctions ou carences près : problématique sur l'origine de son émission, et, vague, sans possibilités de fixation quant à ses informations. Il va à l'encontre des textes où se repère le point de vue narratif qui se signale, construit son rapport aux personnages du moment qu'il les fait agir et parler, par la localisation des données spatio-temporelles et surtout par le débit des informations, une série se succédant pour construire des transformations partant de la phrase d'ouverture à la fin du récit. Il va à l'encontre de ces textes « ordonnés », « logiques », faisant défiler une progression représentée des faits allant schématiquement de la naissance à la mort, et introduit la confusion dans tous ces paramètres, car personne ne naît, ni ne meurt et quand bien même cela arrivait, *c'est dit ? écrit ?* de manière tellement détournée que le lecteur s'y perd, car les discours se confondent : certains sont prononcés, d'autres sont rapportés ou mêmes supposés, d'autres encore opèrent un continuel déplacement inflationniste des sources, narrateurs et personnages.

Dans une perspective descriptive et quelque peu pragmatique, la situation du discours dans le roman est très particulière. D'où l'intérêt qu'elle présente pour l'analyse. C'est d'abord un discours par l'écriture, concrétisé, mis en scène, produit, distribué, mais où la narration, dans le cas du récit traditionnel est interrompue, mise en attente, pour permettre des paroles, c'est-à-dire l'introduction du discours direct dont l'énonciation est mise en situation par le narrateur. Ce n'est plus le narrateur qui raconte, mais un ou des personnages qui « parlent ». Dans une situation réelle d'échange de paroles, chacun des interlocuteurs est impliqué par l'ensemble des éléments qui forment le contexte de la conversation : paroles

proprement dites mais aussi gestuelle, mimiques, intonations, lieux, temps...Mais dans le roman, l'auteur ne peut restituer ce non-verbal que par l'écriture. Ce qui relève de la totalité de la communication, en dehors des verbes introducteurs de paroles comme dire, répondre, s'exclamer, demander...ne peut apparaître que grâce à des adverbes tels, doucement, tranquillement, brutalement, ironiquement...Ces composantes naturelles de la communication, transposées dans le roman, informent le lecteur sur les situations d'énonciation grâce à des séquences pertinentes et observables du point de vue linguistique.

En fait, et d'une certaine manière, dans cette situation précise, le roman a des avantages certains sur la réalité. Le romancier peut maximaliser, épuiser, dans leur indication ces données périphériques à la conversation, alors même que dans la réalité, l'un ou l'autre des interlocuteurs peut ne pas saisir la nuance ironique ou menaçante ou excédée de son vis-à-vis. Ce qui d'ailleurs, exploité en littérature, donne un ton humoristique, burlesque, voire tragique dans le cas de la menace.

Dans le cas des ouvertures de roman, l'énonciation se situe à un niveau supérieur, en amont, non susceptible de divulgation, relevant de cette communication virtuelle, à sens unique de l'auteur à ses lecteurs. Toute la culture gravitant autour du roman, forme cette situation paralinguistique naturelle qu'Italo Calvino, par exemple, a mis en scène, la rendant flagrante, tangible, et même objet de méditation, car il l'a mise en scène, telle qu'il la voit : à savoir un lecteur prenant possession et connaissance d'un roman, celui de l'auteur Italo Calvino justement.

L'existence même d'un grand nombre de verbes d'énonciation introduisant un énoncé dit par l'un ou l'autre des personnages, révèle la nécessité de situer et de donner, en quelque sorte le ton, de surenchérir sémantiquement sur cette même énonciation. Mais dans le cas de la phrase d'ouverture, qui est bien entendu un énoncé comme un autre, la situation de l'énonciation relève du grand écart communicationnel partant du pôle auteur, vers des lecteurs virtuels, des centaines, ou des centaines de milliers, voire des millions, ici et maintenant, ou ailleurs et

naguère, il y a des millénaires, ou dans des millénaires. Cette énonciation aura toujours cours, et semblera instantanée, en train de se dire et de se faire. Elle reste à jamais actuelle. Point de dénaturation, ni de désagrégation.

Ce qui donne à ces œuvres ce souffle épique durable, dont le lecteur ne peut se débarrasser, car émotionnellement, l'effet est éphémère, qui ne dure que le temps de la lecture alors qu'intellectuellement, les conséquences peuvent durer toute une vie. C'est ce qui fait que certaines œuvres demeurent inoubliables, inaliénables par d'autres lectures, et questionnent les lecteurs à l'infini, revenant les tourmenter continuellement, dissipant à mesure les vaines tentatives herméneutiques, et sortant après chaque examen, plus interrogatives encore, plus incisives et surtout plus originales. Car l'originalité restera la qualité majeure d'une œuvre, à condition que celle-ci porte en elle les composantes qui en feront une réalisation toujours en avance sur son temps. Un œuvre naît lorsque toutes ces vues de l'esprit se trouvent réunies par la grâce d'une écriture planant très haut au-dessus des cimes du savoir habituel, et des occurrences tout aussi habituelles des réalisations artistiques de son temps. Sont, bien entendu, mis à contribution un sens aigu de la créativité, une érudition gigantesque, une flexibilité de réflexion sidérante, et, une disponibilité à la polygraphie la plus savante. Ces œuvres, par la dense poétique les constituant, jettent des ponts infinis vers les époques et les cultures lointaines, où elles resteront appréciées peut-être encore plus car embellies davantage par la patine du temps qui s'écoule.

La phrase d'ouverture - tout comme le reste de l'œuvre littéraire - a cet inestimable privilège d'être éternellement au présent, c'est-à-dire au moment même où le lecteur en prend connaissance. Dans toute énonciation relevant de la production littéraire, une phrase est produite par un auteur à l'intention des lecteurs; il s'agit d'une véritable interpellation où une charge sémantique est investie, mais aussi une force pragmatique, sachant que la sémantique révèle ou tente de révéler – en littérature les affirmations relèvent de l'aventure – ce que la phrase signifie, alors que la pragmatique s'intéresse à ce que l'auteur fait avec cette même phrase. Dès lors qu'il

y a dissension entre sémantique et pragmatique la phrase signifie par sa « vérité » et simultanément rend compte de la pensée et du projet « d'influencer » le lecteur.

Extrinsèquement, ce deuxième aspect a plus d'importance, dans la mesure, où en littérature « la vérité » est secondaire car « *seule la fiction ne saurait mentir* » selon François Mauriac, et le fondement de l'écriture romanesque d'aujourd'hui réside dans

« Toute la stratégie du discours poétique se joue en ce point : elle vise à obtenir l'abolition de la référence par l'auto-destruction du sens des énoncés métaphoriques, auto-destruction rendue manifeste par une interprétation littérale impossible⁵. »

L'auteur de cette citation, Paul Ricœur, explicite plus loin cette opération de l'auto-destruction en ces termes :

« L'auto-destruction du sens, sous le coup de l'impertinence sémantique, est seulement l'envers d'une innovation obtenue par la "torsion" du sens littéral des mots. C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive⁶. »

Cette ambivalence de la phrase d'ouverture du roman, de son sens et de l'état mental de l'auteur, relèvent du travail de la littérature mais aussi et par conséquent de l'encyclopédie maximale, opérant une forme de syncrétisme de toutes les cultures, dans leur diversité, dans leur distinction qui donne les sens et les institue.

A titre d'exemple de la dimension poétique, l'ouverture du premier volume de *Jean Christophe* de Romain Rolland : « *Le grondement du fleuve monte derrière la maison.* » Longtemps en gestation chez l'auteur qui, selon les codes d'écriture de l'époque, devait sentir ce besoin impérieux de produire une œuvre épique, l'œuvre s'ouvre par le grondement. Dominique Maingueneau, grand analyste du discours dit à ce propos, traitant de la désignation par un déterminant défini :

⁵. P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p.52.

⁶. *Ibid.*, p.53.

« Pour dire quelque chose sur le monde, l'énoncé en tant qu'énoncé-occurrence, doit presque toujours recéler des termes référant à des objets individuels. [...] mais aussi les descriptions définies et les noms propres. Par "descriptions définies" on entend des groupes nominaux comportant un article défini; on sait qu'employer un article défini, revient à supposer que l'interlocuteur est capable d'identifier l'objet dont il est question dans l'énoncé⁷. »

D'emblée identifier le grondement en tant que tel asphyxie la communication. L'œuvre, en dix volumes, roman fleuve, grondement dans l'esprit et sans doute aussi dans le corps de Romain Rolland ; le grondement est celui du fleuve. Puissance liquide, mais que rien ne peut endiguer. Comme l'écriture. Le grondement du fleuve monte. Il ne parvient pas. Il ne se fait pas entendre. Non, il monte. Il est actif dans ses sonorités. Irrépressible. C'est l'œuvre jaillissante, dont l'auteur est conscient. Conscient de cet élan de fleuve qui doit jaillir, évoluer, progresser, puissamment et sans retenue. Ce grondement monte derrière la maison. Derrière. Pas devant. Car devant, il serait distrayant. Rien, en effet, ne rend aussi indolent que l'écoulement d'un fleuve dont le débit pousse à la contemplation et non à l'action. Derrière donc, non pas pour plonger dans la passivité, mais pour remplir de puissance sonore et pousser au mouvement, à l'écriture, l'écriture, la parole, la réflexion, mais de longue haleine. Ininterrompue. Comme le fleuve.

⁷. D. MAINGUENEAU, *Approche de l'énonciation en linguistique générale*, Paris, Hachette, 1981, p. 8.

V.2. Sémantique

De tempérament polémique, cultivant aussi bien la description, la métaphore que l'insolite, le roman unit une langue insouciant de la sémantique à un environnement fonctionnant dans et à partir du sens, puisque, parmi les conquêtes du roman et aidé en cela par la fiction, naturel terreau où il s'épanouit le plus, se dotant de l'ambition de créer sa propre sémantique, il fait ainsi défiler des pays, des villes, des situations, des personnages qu'il faut réinventer, sans cesse, autant de fois qu'il est nécessaire, jusqu'à la perfection. Parce que le roman est aussi le lieu du sarcasme mordant, l'instrument d'optique capable de fouiller les incohérences des sociétés, de dénoncer de manière acérée tout ce qui y est décadent, il a atteint ce semblant de maturité et de plénitude et par là même il a acquis la capacité de tout dire, mais aussi de tout inventer, à propos de ce qui préoccupe les hommes, mais aussi de son propre cheminement en tant que genre, tant sur le plan formel que thématique.

Dans cette sémantique générale, le roman se risque avec bonheur dans les songes mais sans la torpeur qui les accompagne. Que l'on songe à Marcel Proust. Condamné à progresser, à avancer, à grandir, à devenir adulte, le roman, avec Claude Simon, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, s'aventure à aller de l'avant, et par une sorte d'appel intérieur, s'arrête, reste indécis, diminué, s'oublie, mais libère des voix dans des artifices luxueux et une poétique originale.

Dans sa sémantique, le roman s'attache à dire et redire les expériences des hommes y compris les expériences les plus désespérantes. Dans le roman, une expérience peut être désespérante et énigmatique et tragique à la fois. Meursault accompli un homicide, sans raison, sans mobile, sans réflexion, en vivant en apathique, expérience désespérante, le reste des péripéties. Parce que l'être est futile avec son expérience individuelle, le roman organise la somme des expériences dans leurs affrontements mais aussi dans leurs harmonies pour pallier à l'insuffisance d'une vie dans cette vaine tentative de sonder efficacement les tourments existentiels propres à tout esprit interrogateur, au-dessus de la condition des êtres végétatifs.

Car le romancier écrit pour survivre et faire survivre à l'instant hésitant et vide de sens, pour transformer en doute les certitudes assassines, pour métamorphoser, dans l'épreuve, les forces fragiles en capacités formidables, et ainsi libérer l'esprit de son itinéraire encombré de choses humbles et d'utopies malsaines et schizophréniques. Sculpteur de mots, d'abord pour en faire une phrase d'ouverture, il éternise l'être, dans ses grandes choses accomplies. Pour que l'intelligence, l'essentiel de l'esprit, ne meurt jamais. Et les humains tiennent pour éternel les grandes conquêtes artistiques et littéraires, ardemment gagnées sur le silence de la sémantique figée du monde et l'obscurité des échéances.

C'est pourquoi le roman est le genre prolifique en images, abondant et généreux en accomplissements, ironique et froid vis-à-vis des travers, lucide devant les simulacres de toutes sortes et surtout ceux qui se veulent certitudes et explications justes et objectives des passions, convaincu, par cette lucidité, que l'art ne change pas le monde mais en atténue la lourdeur, les fatalités.

Le romancier, être parmi les êtres, vulnérable devant l'épreuve, se réfugie dans cette admirable invention qu'est le roman, car ne sachant que faire ni où aller, trouve sa plénitude dans la fiction, et l'art de dire celle-ci. Le chemin menant à cette plénitude restera sans doute la phrase d'ouverture car elle demeurera le nœud de l'aiguillage qui détourne le lecteur du monde ambiant pour le catapulte, c'est le cas de le dire,

lorsque, *in media res*, il commence par le moment culminant du dramatique, avec cette continuité et cette fluidité que même la tragédie, genre noble lui enviera, sans doute, le roman étant dépourvu de coupure de transfert de paroles, de changements d'optique, de didascalies, de décors... amalgamant tous ces éléments en un tout, fonctionnant d'un seul tenant.

Instinctivement convaincu que les sciences de l'homme n'ont encore rien découvert de fondamental, il s'attelle à prospecter ces espaces infinis du langage pour construire une sémantique des rêves et par là du salut, répondant à l'urgence de ne pas s'anéantir dans les mensonges de la raison.

Vivant continuellement dans l'imprévisible, grand pourvoyeur de désenchantements, l'écrivain peut construire des mondes où la certitude est de mise. Quand François Mauriac commence ainsi son roman *Le fleuve de feu* :

« Gérard Lacase, chez qui nous nous retrouvâmes au mois d'août 189., nous mena Francis Jammes et moi, visiter le château de la Quart fourche dont il ne restera bientôt plus que des ruines, et son grand parc délaissé où l'été fastueux s'éployait à l'aventure. »

deux certitudes au moins sont exprimées dès cette phrase : le château de la *Quart fourche* tombera en ruine et ceci adviendra bientôt. Il est vrai que le présent étant à ce point furtif, quelques secondes tout au plus, tous les discours humains donnent le futur comme étant certain, sinon pourquoi des ministères de la planification dans beaucoup de gouvernements. Mais paradoxalement, le français par exemple en tant que langue comporte le mode conditionnel et le fameux « si » énonçant des propositions de l'incertitude.

Seul le roman énonce ses propositions à l'indicatif. Le narrateur semble on ne peut plus sûr que du château il ne restera que des ruines, et ce sera bientôt. Umberto Eco ne disait-il pas en parlant du roman, de la littérature et de la lecture des œuvres littéraires ceci :

« La lecture des œuvres littéraires nous oblige à un exercice de fidélité et de respect dans la liberté de l'interprétation. Il existe une dangereuse hérésie critique, typique de notre époque, selon laquelle on peut faire ce que l'on veut d'une œuvre littéraire, et y lire tout ce que nos impulsions les plus incontrôlables nous suggèrent. Ce n'est pas vrai. Les œuvres littéraires nous invitent à la liberté de l'interprétation, parce qu'elles nous proposent un discours à niveaux de lecture multiples et nous placent face à l'ambiguïté et du langage et de la vie. Mais pour avancer dans ce jeu, où chaque génération lit les œuvres littéraires de façon différente, il faut être mû par un profond respect envers ce que j'ai appelé ailleurs l'intention du texte¹. »

Et l'intention du texte transparaît dans sa première phrase mieux et plus que n'importe où ailleurs.

De même que Jean-Paul Sartre dans *La mort dans l'âme*, en ouvrant ce roman par cette interrogation extrêmement laconique : « Une pieuvre ? » interroge mais dans la certitude. *Est-ce une pieuvre ?* Avant même la réponse, logiquement débouchant sur deux vérités l'une saturable tout de suite, une pieuvre ou non, l'autre permettant à la suite de celle-ci une infinité d'éventualités.

Alors même que dans *La chute*, Albert Camus, débutant lui aussi par une interrogation mais avec une énonciation plus marquée, les propos étant manifestement tenus par un personnage : « - *Puis-je monsieur vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ?* » L'énoncé, conjugué aux règles de bienséance et de civisme, laisse entendre que la réponse sera oui car la question ne peut avoir qu'un prolongement logique, celui d'accepter l'aide proposée, sinon consentir à passer pour un rustre et ainsi fermer un axe de projection narratif et de continuité traditionnelle des faits.

Ailleurs et toujours cette certitude de l'énoncé plein de sens, dans *Propriétés des rectangles*, Claude Simon, par cette phrase :

« *Ce petit oiseau au plumage terne ne craint pas, comme le montre la photographie, de se poser sur la tête des caïmans qui tolèrent sa présence, le laissent même complaisamment*

¹. U. ECO, *De la littérature*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2003, p.13.

pénétrer à l'intérieur de leur gueule ouverte dont il nettoie les dents en les débarrassant des filaments de viande pourrie accrochés dans leurs interstices. »

introduit la vie dans une photographie, l'anime, lui insuffle le mouvement qui lui donne l'ampleur sémantique de la vérité, d'une vérité encyclopédique, qui plus est.

Il est vrai que pour chaque lecteur d'ouverture de roman, la question « *et ensuite ?* » est la plus logique, la plus légitime de toutes. Mais à la lecture d'une telle phrase, cette même question tardera à fuser, la photographie, dans l'hypothèse de son existence réelle, ne signifie que ce qu'elle renferme comme composition, sémantiquement parlant. Et toute inflation verbale – inflation parce que ce qui sera dit sera une excroissance - relèvera du discours sur cette photographie. La littérature, l'écriture, sont les pourvoyeuses des discours les plus éloquents et les plus artistiques, valorisés parce que non indispensables, mais créant leur nécessité dans leur expression même. En d'autres termes, le discours littéraire crée sa nécessité au moment même où il se formule et se lit.

Le lecteur est encore plus désorienté, et ce, dès le premier mot. En l'occurrence un verbe à l'imparfait. Mais sans sujet. C'est ainsi que Claude Simon commence *Sous le kimono* :

« Plaçait en guise de signal sur le rebord de la fenêtre un de ces pots de cuivre jaune de mauvais goût martelé camelote comme on en achète dans les magasins du genre souks tunisiens ce qui signifiait qu'elle était libre c'est à dire en quelque sorte que la voie (je pensais à cette mince et dure fissure ouverte dans sa chair) [...]. »

Le lecteur apprend, plusieurs propositions et trois lignes plus loin, mais syntaxiquement toujours dans la même phrase, qu'il s'agit d'une femme qui attend le narrateur; lequel ne se manifeste qu'à la quatrième ligne à l'intérieur d'une parenthèse.

Cette pratique discursive, beaucoup plus que narrative, l'amalgame est de rigueur dans ce genre d'écriture, répond à la définition que donne Émile Benveniste du

discours :

« Il faut entendre par discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. [...] Chaque fois qu'au sein d'un récit historique apparaît un discours, quand l'historien par exemple reproduit les paroles d'un personnage ou qu'il intervient lui-même pour juger les événements rapportés on passe à un autre système temporel, celui du discours. Le propre du langage est de permettre ces transferts instantanés². »

Mais Claude Simon, par une sorte de décalage, arrive à présenter des séquences discursives et narratives à rebours. Le lecteur apprend le placement « *en guise de signal* », « *sur le rebord de la fenêtre* » d' « *un de ces pots de cuivre* » etc. Toujours dans cette même très longue phrase, le lecteur apprend que l'agent de tous ces actes est une femme et à l'aide d'une parenthèse, non seulement le narrateur se manifeste mais énonce l'habitude – déjà exprimée dans le premier mot le verbe « *plaçait* » à l'imparfait dont l'une des valeurs essentielles est d'exprimer une habitude prolongée dans le passé mais n'ayant plus cours au moment de l'énonciation des faits, d'attendre le signal et d'avoir une relation intime avec elle par l'évocation de sa féminité en jouant sur la polyvalence sémantique de voie : « *[...] la voie (je pensais à cette mince et dure fissure ouverte dans sa chair) était libre [...].* »

Le matin, deuxième volume de *Jean-Christophe* débute par cette autre phrase d'ouverture, on ne peut plus minimale : « *Trois années ont passé.* » Seul le roman peut se permettre d'escamoter trois années en trois mots, si l'on considère que le verbe, étant composé, forme un seul mot. Privilège scriptural donc du genre roman, signalant que cette période de trois ans est sans intérêt anecdotique pour le déroulement du récit. Durant ces trois années, les personnages sont supposés avoir vécu dans la banale quotidienneté, sans faits notables, rejoignant par là la réflexion de Roland Barthes selon laquelle « *Tout ce qui est noté est notable.* » Rien donc d'important si ce n'est cette vie continue, fleuve tranquille, mais irrépressible. Phrase laconique, mais présupposant le passage « effectif » de ces trois années, durant lesquelles, les gens ont vieilli, leur sentiments se sont émoussés, haine, amour,

². E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p.242.

souvenirs... trois années et non deux ou quatre. Pourquoi trois précisément. Sans doute à cause du caractère mythique du chiffre trois qui revient dans tous les traités de numérologie. « *Trois années ont passé* » laisse entendre aussi que, de nouveau l'anecdote reprend, des faits notables vont se dérouler et pour y arriver, le pas est vite franchi grâce à cette phrase, aussi courte que trois années banales, quotidiennes sont longues. Mais ce ne sera jamais que trois années fictives, pouvant être réduites à un clin d'œil, le temps de lire l'énoncé qui les fait passer.

« *La maison était plongée dans le silence.* » ouvre le troisième volume de *Jean Christophe*. Retour à la maison, déjà silencieuse, dans le premier volume même si cela n'a pas été exprimé explicitement. La maison, définie, introduite dans le champ du connu, lieu du roman et de certaines de ses péripéties. Mais pour le moment elle est plongée dans le silence. Elle n'est pas silencieuse. Non, elle est plongée dans le silence. L'auteur, suggérant par là, une ou des conditions extrêmes, sources obligatoires en quelque sorte de ce silence. Silence arrêtant momentanément le bruissement de la vie, celui des paroles d'abord, celui ensuite des menus gestes et bruits d'une habitation où des humains vaquent aux tâches quotidiennes de l'existence. Seul le sommeil peut « plonger » une maison dans le silence, un silence naturel, et à ce moment là, temporaire. Ce qui fait de cette situation de silence due au sommeil, une situation quelque peu inadéquate avec « *plongée* ».

« *Libre !* » Exclamation, joie, étonnement, surprise ou colère ? L'ouverture de *La révolte*, quatrième volume du roman fleuve *Jean Christophe*, exprime au moins ces quatre états voisins à ce niveau parce que possibles en ce sens que cette situation ou cet état de liberté semble imprévu. Dans sa brièveté, cet énoncé ne suggère que la soudaineté de cette liberté. L'absence d'indices d'énonciation, de verbe introducteur de parole, limite considérablement la portée sémantique de cette ouverture très brève. Aussi brève et laconique qu'« *une pieuvre ?* » ouvrant *La mort dans l'âme* de Jean-Paul Sartre.

Après le roman fleuve *Jean Christophe*, Romain Rolland ouvre ainsi *Colas Breugnon* : « *Saint Martin soit béni !* » Le titre, nommé un personnage, présente déjà, un avant-texte qui s'inscrit dans la tradition. Tradition qui a d'ailleurs déjà été utilisée ou reproduite dans *Jean-Christophe, Pierre et Luce*. Saint Martin est invoqué, sa bénédiction est souhaitée. On souhaite toujours une bénédiction, on l'exprime au subjonctif, car la prière est adressée à Dieu ; auquel on n'adresse que des prières. Étant donné que la formule est synonyme et interchangeable serait : « *Que dieu bénisse Saint-Martin* ». Cette ouverture de roman prend place dans le discours social certainement en vigueur à l'époque, mille neuf cent dix neuf au lendemain de la première guerre mondiale, où l'on devait bénir, et où l'on devait croire certainement un peu plus que de nos jours.

Mais la bénédiction se dit en situation de satisfaction, du moins d'apaisement. Phrase banale, usuelle que d'invoquer un saint ou un lieu et de souhaiter sa bénédiction pour exprimer le soulagement d'avoir évité un fait négatif : *échec, accident, agression, maladie...* Ou exprimer une satisfaction pour un état de bonheur. En tant qu'ouverture de roman, cette phrase acquiert, instantanément, un statut sémantique d'importance, dans la mesure où, pour un lecteur assez érudit pour connaître Saint Martin, la situation initiale de quelqu'un qui évoque, spontanément, un évitement de catastrophe ou du moins d'un fait dommageable, dont le corollaire logique est justement cette bénédiction.

S'inscrit tout aussi spontanément, l'idée de la croyance, sinon de la foi, de la religion et de sa pratique. L'année mille neuf cent dix neuf, date de parution du roman, historiquement, se pare de ruines, de malheurs, de morts, de blessures graves dans les corps, dans les biens, mais surtout dans les âmes et les esprits au lendemain de ce cataclysme cauchemardesque que fut la première guerre mondiale.

V.3. Sémiotique

L'érudition des textes littéraires est aujourd'hui un acquis indéniable. Très étendue, universelle, interdisciplinaire et investissant tous les domaines, avec cet esprit ludique qui manque à tant de disciplines dans leur rigidité ou dans leur abstraction extrême, ou encore dans leur spécialisation opaque. Dans un texte littéraire, un rêve, un songe, un souffle poétique coexistent harmonieusement avec un savoir technique avéré et une certaine complémentarité peut se faire, s'affirmer entre les deux domaines. Mais l'érudition enveloppe tout ce qui relève des préoccupations intellectuelles de l'homme. Du savoir philosophique, à celui historique, en passant bien entendu, par celui ornemental mais décisif de la langue, l'auteur a toujours été préoccupé par faire preuve d'une compétence linguistique, le distinguant des autres, et faisant de lui un écrivain. Bien entendu, des normes se sont instituées, y compris dans les textes littéraires. Surtout dans les textes littéraires. Étant omniprésente dans ce domaine, l'influence a fait que certains modèles ont été valorisés plus que d'autres et ont, par conséquent été imités plus que d'autres. Ce qui a fait naître des genres, des écoles, des mouvements, dont les signes de reconnaissance et de ralliement, apparaissaient dès la première phrase. Témoins, ces énoncés présentatifs, situant l'histoire dans un contexte, l'arrimant au vraisemblable du monde et des déroulements continuels d'événements plus ou moins sortant de l'ordinaire. Valorisé, ce genre d'ouvertures a longtemps dominé la production littéraire, et continue à être reproduit, car l'effet de réel sous-tend toujours l'écriture.

Beaucoup de théoriciens ont parlé d'un certain arbitraire dictant ces commencements. Au lieu de dénoncer l'arbitraire des phrases d'ouverture il faudrait sans doute le célébrer avec passion et redonner à ce terme, tant décrié, la charge sémantique positive qui est la sienne. La phrase d'ouverture montre comment la pensée première, primitive, a constitué tout au long de l'histoire de la littérature le réservoir inépuisable où se sont alimentées, abreuvées les grandes figures de civilisation et de discours, lieux de ressourcement des humains. Que l'on considère ce qu'il y a de saisissant et d'original dans la phrase d'ouverture, essence de l'art, de l'écriture et des rites qui s'y attachent. Car dans son intensité ou dans sa banalité, elle tient de l'épreuve de force. Gagnée sur le monde incommensurable alentour, elle ouvre des perspectives autrement plus instructives que la réalité parce qu'elle est rêve avant tout.

La phrase d'ouverture, pour l'écrivain, lorsqu'elle est mise en texte, est liée de façon syncrétique à un sujet plus vaste mis en perspective de saturation et d'épuisement. Ainsi cette variété d'ouvertures de romans est beaucoup plus affective et concrète que cette autre variété abstraite, pensée, non mesurable et sans lien pragmatique avec un ensemble où elle s'intègre harmonieusement.

Mais depuis, les écrivains se sont évertués à ouvrir leurs romans de manières originales et marquant nettement l'écart. Ainsi entre « *Ils se trouvaient maintenant dans une grande prairie.* » début du *Tricheur*, « *C'est seulement au troisième coup de sonnette qu'elle vient m'ouvrir.* » commencement du *Sacre du printemps*, et

« *Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre, parfois une ferme en plein champ qu'on leur indiquait, qu'elles gagnaient en se tordant les pieds dans les mauvais chemins, leurs chaussures de ville souillées d'une boue jaune que l'une des deux sœurs parfois essayait maladroitement à l'aide d'une touffe d'herbe, [...] la laissant faire tandis qu'elle continuait à scruter avidement des yeux le paysage, les prés détremés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés, les bois où subsistait ici et là une tâche de vert, parfois un arbre seul, parfois seulement une branche sur laquelle avaient repoussé quelques rameaux crevant l'écorce déchiquetée.* »,

longue phrase d'ouverture de *L'acacia*, l'écart est manifeste, l'évolution est nette : Claude Simon est passé de deux phrases conventionnelles à une troisième inflationniste, atteinte de gigantisme, c'est-à-dire qu'à l'intérieur de l'activité d'écriture, et chez un même auteur, une forme d'érudition s'est construite, marquant cette évolution. Comprenant cette merveilleuse possibilité, l'écrivain ne cesse d'évoluer et de faire évoluer son art qui, à son tour, l'élève plus haut. Et ainsi s'amorce le mouvement réciproque, perpétuel, rêve de tous les physiciens. Il est vrai qu'à un moment déterminé de l'histoire de la littérature et des idées – précisément à la fin du dix septième siècle et au début du dix huitième -, les Anciens considéraient comme seule érudition et possibilité d'écrire, le fait de reproduire la littérature antique, car, voyaient-ils, l'épopée et la tragédie ont définitivement fixé à jamais les règles les meilleures et plus personne n'en créerait de supérieures. Il en a été de même pour le roman, genre décrié, considéré seulement dans son infériorité, qui, en aucun cas ne faisait partie de ce que l'érudition de l'époque devait renfermer. L'histoire a démenti et les uns et les autres : l'érudition, la vraie, doit renfermer, dans la mesure du possible l'épopée, la tragédie, la comédie, les chansons de geste, les contes, les fables, la poésie libre, le roman, l'« ancien » comme le nouveau, l'expérimental. Sans distinction. Sans les valorisations bâties sur les préférences méprisantes. Mais la préférence étant un sentiment, une attitude, inextinguibles, il est loisible de la confier à la littérature, vaste discipline tolérante, et de l'enrober artistiquement à l'aide de procédés non dépourvus d'esthétique.

Par ailleurs, prenant le sujet à rebours, Louis Aragon cite ce commencement ironique du roman intitulé *Scaramouche* de Joseph Arthur Gobineau :

« Ami lecteur, t'attendrais-tu par hasard à me voir commencer cette historiette par : "La lune pâle se levait sur un ténébreux horizon..." ou par : "Trois jeunes hommes, l'un blond l'autre brun et le troisième rouge, gravissaient péniblement..." ou par ... Ma foi, non! Tous ces débuts étant vulgaires sont ennuyeux et, puisque je n'ai pas assez d'imagination pour te jeter sur la scène de mon récit d'une manière un peu neuve, j'aime mieux ne pas commencer du tout et t'avertir tout bonnement que Matteo Cigoli était, de l'aveu général, le

meilleur garçon, le plus gai, le plus actif et le plus spirituel qu'eut produit son village, situé à quelques lieues de Bologne...¹ »

Louis Aragon commente ainsi cette ouverture qui ironise sur elle-même et sur l'ouverture *in media res* en optant pour telle autre « descriptive », « présentative » et très conventionnelle :

« Ainsi, le jeune Gobineau, en 1843, commençant Scaramouche, manifeste l'inquiétude qui s'empare nécessairement de l'écrivain devant le caractère conventionnel que semble nécessairement prendre l'amorce, l'incipit de tout écrit, toute phrase d'initiation à la cérémonie mentale, conte ou roman, qui va constituer le récit entrepris². »

Les protocoles de commencement ou de la prise de parole constituaient, en quelque sorte un refrain de la discipline littérature, un passage obligé pour tout écrivain s'inscrivant dans la tradition des genres. L'universel commencement des contes : « *Il était une fois* » a survécu, car, par définition, le conte est populaire, gardien des traditions, donc immuable.

Il en fut ainsi pour le roman où la suture de l'avant-texte et le texte proprement dit se disait de manière uniforme, semblable, et même au vingtième siècle quelques phrases d'ouvertures, celles du début du siècle notamment, ont perpétué les formes anciennes telles que « *Mon père y était né.* » Phrase d'ouverture de *Noizemont-les-Vierges* de Roger Martin du Gard. Commencement d'une naissance dans un lieu précis à un moment déterminé, c'est-à-dire enregistrer des données relevant de l'état civil, plus que de l'art.

Mais à partir du moment où il ne fut plus question de suturer, mais plutôt de fracturer le seuil de l'œuvre, de le signaler, de le marquer, non seulement par l'arbitraire de la phrase d'ouverture, mais aussi par une originalité à même d'appuyer cet arbitraire, de le mettre en relief, de le signaler encore plus nettement, les auteurs tels qu'Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Claude Simon semblent dire à

¹. L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p.71.

². *Ibid.*, pp.71-72.

leurs lecteurs par les phrases d'ouvertures suivantes : « *Puis-je monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ?* » *La chute* ; « *Une pieuvre ?* » *La mort dans l'âme III* ; « *Un idiot.* » *Le vent (tentative de restitution d'un retable baroque)* ; ceci est un roman de fiction, mais, aussi d'écriture et de performances sur cet art. Ce n'est plus le sens commun qui s'exprime, mais l'écart par rapport à la représentation. De par ces ouvertures, le roman se libère, et comme il n'y a plus de modèle à reproduire, ni quoi que ce soit de réel à représenter, il est possible d'inventer des ouvertures différentes à l'infini et des romans révolutionnaires, qui, virtuellement, doivent exister dans l'imaginaire, par excellence, lieu de créativité. Ce ne seront pas des illusions poétiques puisque personne ne les citerait ironiquement comme exemple. Textuellement vraies et uniques, une légitimité intérieure, une signification inhérente constitueront leur essence, inexistante ailleurs et ajoutant une aire importante dans cette érudition sans cesse grandissante. Et qui se fera en partie grâce au roman.

Car ce genre, désormais prééminent en littérature, se donne comme objectif de tenir un gigantesque discours sur le monde et de tout ce qui fait son épaisseur, sa profondeur, l'histoire et le savoir que, paradoxalement, et dans leur aspect illimité, seule la diaphane minceur d'une feuille de papier sait aujourd'hui contenir, emprisonner. L'art de la fiction se permet à partir de ces ouvertures à chaque fois inédites, des ramifications, des fabulations pour satisfaire l'incontournable préoccupation de l'acte créateur : camper une sémantique supérieure dominée par la quête du sens et non pas la restitution de sens déjà existant, maintes fois consommé. Sémantique supérieure sujette à une « macération » continue pour perpétuer cette quête du sens, allant de l'avant à chaque lecture et à chaque époque de lecture avec de constants effets subséquents.

Le roman, connaît, *connaîtra* ? une extension exponentielle, le savoir de l'anecdote, de plus en plus mince, se fait souverainement congédier. Se retrouve, face à elle-même, la foisonnante écriture. Et se révèle insondable. Les romanciers, fabulateurs et alchimistes permanents, ne peuvent plus s'en passer, ne peuvent plus en user

comme outil, seulement, pour, en transparence, encore exprimer le résumé d'une vie ou de quelques vies, pauvrement sémantiques. Umberto Eco plus ou moins normatif et quelque peu visionnaire en parle en ces termes :

« Il en va de même pour la fiction autodestructrice. A un premier niveau interprétatif, elle donne à la fois l'illusion d'un monde cohérent et la sensation de quelque impossibilité inexplicable. A un second niveau interprétatif (le niveau critique), le texte peut être compris dans sa nature autodestructrice³. »

Et le roman montre une autre de ses facettes, parler de lui-même, faire œuvre de critique, dispenser des savoirs sur sa propre discipline, son exclusive matière, la littérature. Il corrobore les propos de Guy Scarpetta à propos du roman tel qu'il est conçu par Milan Kundera :

« Le roman [...] est à la fois, comme tout art, le lieu d'une invention formelle incessante et nécessaire, et le lieu de découvertes non moins incessantes : par où le roman est voué à explorer certains domaines de la réalité, (ou de l'expérience humaine) que tous les autres systèmes d'interprétation ou de représentation (philosophiques, religieux, sociologiques, psychologiques, etc.) négligent – et qui ne sauraient être abordées autrement que par les voies spécifiques du roman⁴. »

C'est le renversement de cet équilibre de tension entre « fabula » et « sujet », où le commentaire, le point de vue, le doute, l'interrogation, la reconsidération d'un fait historique soumis à polémique, envahissent les moindres recoins du roman dans un déferlement, noyant les faits, car selon la distinction de Boris Tomachevski, « *la fable, c'est ce qui s'est effectivement passé; le sujet, c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance⁵*. »

Ainsi l'œuvre offre une autre perception du monde à travers une écriture, dont l'ambition est d'exploiter l'énorme déficit sémantique qui entoure ce qui semble établi, et de combler toutes les lacunes inhérentes à la parole. Le travail est à recommencer régulièrement car ce déficit, jamais ne sera susceptible de total

³. U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 227.

⁴. G. SCARPETTA, *Pouvoirs du roman*, Le Monde diplomatique, avril 2005.

⁵. B. TOMACHEVSKI, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p.268.

comblement. Il restera énormément à dire sur le monde et sur les infinies représentations de ce monde. Ainsi s'explique la millénaire dynamique de la littérature et sa fortune, car à elle seule elle aligne beaucoup plus d'ouvrages que toutes les autres disciplines réunies.

La littérature peut se permettre cette suprématie numérique, car, en plus de se servir des mots de manière logique, c'est-à-dire, à chaque mot un emploi défini et usuel, ou ce qu'il veut dire et à l'habitude de dire, elle utilise les mots de manière à ce que le texte, tourné sur lui-même, renvoie à lui-même. La manœuvre, le travail, l'exercice, la performance est à ce point légitime et valorisée qu'elle se dévoile et dévoile son dévoilement : Claude Simon dans *Parenthèse* :

« [...]de même que les cousins et la joyeuse bande d'amis l'adoptèrent aussi, non seulement par affection pour elle (poussés peut-être par une certaine curiosité, un certain respect et une certaine admiration pour celui qui avait su triompher de cette imprenable forteresse d'inertie), mais encore avec cet inconditionnel enthousiasme d'une jeunesse oisive et dorée pour tout ce qui peut apparaître comme marginal, excentrique,[...] (et le seul uniforme concevable dans leur milieu, c'est-à-dire celui de la cavalerie) [...] »,

met en scène, expose les transgressions grammaticales, syntaxiques, narratives et invente avec les mots, habituellement utilisés autrement, des sens inédits et inclassables, fuyants et éphémères, codifiés et à découvrir, inscrits et poussant à la méditation. Tels des cercles ou des ondes concentriques s'élargissant dans un élan envahissant, le lecteur apprend l'adoption par « *les cousins et une joyeuse bande d'amis* » d'une « *elle* » mystérieuse, mais autour de ce fait tournoie une kyrielle d'autres informations relevant du discours car exprimées seulement comme possibilité : adoption d'un baryton toulousain ou d'un comte polonais. S'instaure ici, une originale lutte entre le discours dense, aux ramifications surprenantes et le fait – l'adoption – à peine évoqué, furtivement placé dans l'accompli par ce passé simple, temps de l'acte unique, achevé, muré dans l'imprécision d'un déroulement sans espace, ni temps précis. Le discours l'emportant largement, le lecteur, sur la crête de la première onde concentrique, ne trouvera nul point d'ancrage fiable où accoster, porteur d'un sens, ravi au texte ou plutôt à la longue phrase interminable, errante

d'abord dans sa construction. Effigies fugitives, aussitôt escamotées dans l'écriture de la phrase, où ne subsiste que la parole, une sorte de voix off qui donne existence et vérité aux images. Défilement du discours, où une étincelle narrative s'incruste pour un projectile de sens dont l'impact déclenche ces poétiques cercles concentriques. Pour annihiler l'illusion de la transparence que Gérard Genette tient pour : « *Valeur exemplaire comme type et emblème du récit pur*⁶.»

Maurice Blanchot, il y'a plus d'un demi-siècle déjà, visionnaire ou fin observateur, énonçait cette indiscutable sentence :

« Le fait que les formes, les genres, n'ont plus de signification véritable, [...] indique ce travail profond de la littérature qui cherche à s'affirmer dans son essence, en ruinant les discussions et les limites⁷.»

Visionnaire ou fin observateur, les coups de boutoirs décisifs de la rénovation de l'écriture ont commencé bien avant la rédaction des lignes de Maurice Blanchot. Et sans remonter à François Rabelais, à Denis Diderot, l'écriture, à partir de Stéphane Mallarmé et de Marcel Proust, a investi un espace incommensurable, où, désormais un mot ne renvoie plus à une entité et une seule, sous peine d'asphyxie et d'étouffement. Désormais un mot peut renvoyer à une chose bien située dans l'ordre des entités de ce monde par la commune logique des humains, mais aussi, à fantasmer artistiquement, sainement et même de manière perversie, la littérature étant le lieu de la catharsis, de l'exultation et de l'épanchement, à fabuler dans la représentation de ce qui n'a pas été, n'est pas encore, et ne sera peut-être jamais.

Écriture inventive dans son essence même, et confiée au genre romanesque, né dans la contestation, vivant dans la transgression et évoluant dans l'expérimentation.

⁶. G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.78.

⁷. M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.229.

VI- De l'encyclopédie

1- Étendue

2- Omniprésence

3- Interdisciplinarité

« Pour autant que les œuvres d'art annoncent une fonction sociale, c'est une absence de fonction. »

Marcuse

Le vingtième siècle a vu plus de transformations spectaculaires que les deux millénaires précédents dans tous les domaines y compris en littérature. Le siècle précédent a vu la « création » et l'octroi du *prix Nobel* dans un certain nombre de disciplines et en littérature. Comme le présent travail de recherche doit se faire sur la littérature française, le choix des écrivains français s'imposait de lui-même. Les lauréats du prix Nobel semblent un choix du moins judicieux sinon substantiel, d'autant plus qu'en littérature, les écrivains français sont les plus primés. (*Treize Nobel français s'échelonnant entre mille neuf cent un et deux mille. Un siècle tout juste. Aucun pays n'a égalé ce palmarès*).

Ce choix a l'ambition de se pencher sur les écrivains jugés représentatifs d'une époque, d'un pays et surtout de sa langue : *Un siècle*, le vingtième où l'histoire et les faits marquants font pendant à celle encore plus marquante de la littérature ; un

pays, la France dont le rayonnement culturel au plan universel est incontestable ; une langue, le Français, duquel il est unanimement dit que c'est une langue des plus poétiques.

Ce choix se précise encore plus avec le genre littéraire, le roman, genre protéiforme et ayant subi les métamorphoses les plus fondamentales; lequel offre assez de matière pour une recherche car il présente une histoire unitaire certes, mais articulée sur des segments qui inventent et multiplient l'écriture en des substances inhabituelles.

Ce choix se concentre enfin sur la phrase d'ouverture, lieu stratégique à plus d'un titre, et frontière, hospitalière ou non, à franchir, obligatoirement, pour parcourir l'œuvre, facilement s'il s'agit d'un « *récit en pente* », tortueusement dans le cas d'une écriture corrosive, opérant, dans la désarticulation du récit et sa dislocation, l'agitation des significations spasmodiques et récalcitrantes. Telle cette ouverture, de *Comme du sang délayé* de Claude Simon où, d'emblée le flottement sémantique polysémique se fait simultanément à l'écriture et à la production du texte et dans le même temps de la naissance de l'histoire :

« Ce nom (Frascati) qui suscitait en moi, d'abord sans doute par l'évocation de confus souvenirs de musées, puis par une suite d'associations d'idées et de sensations, des visions à la fois agrestes (bruisantes frondaisons lentement balancées, fontaines, cascades) et voluptueuses (ces dernières dues peut-être à la façon dont se combinaient en un seul les deux mots : frasque - pas si loin de fiasque - et Chianti), qui revenait sans cesse dans les conversations des "anciens", évoqué comme un "lieu" quelque peu fabuleux, légendaire, et où pendant longtemps je ne pus aller (je ne sais trop pour quelles raisons : d'abord, au début, à cause du règlement qui, pendant le premier mois de service, consignait les jeunes soldats au quartier, puis, lorsque nous fûmes autorisés à sortir, tout simplement je crois bien par le manque d'occasion [...]). »

L'écart de près d'un siècle d'écritures de romans apparaît nettement en comparaison de cette autre ouverture du *Mannequin d'osier* d'Anatole France :

« Dans son cabinet de travail, au bruit clair et mécanique du piano sur lequel ses filles exécutaient, non loin, des exercices difficiles, M. Bergeret, maître de conférences à la Faculté des lettres, préparait sa leçon sur le huitième livre de l'Énéide. »

Ici, l'ouverture traite du sûr, du certain, du palpable et du tangible dans la fiction. Dans ce cas, le lecteur est contraint à l'évocation d'une réalité, à savoir une famille bourgeoise cultivant les arts et l'éducation de ses enfants, par la musique, le piano, instrument évoquant l'aisance matérielle et le goût, ceux d'un maître de conférences dans une institution réputée pour l'exigence académique et le sérieux de ses enseignements, disposant d'un cabinet de travail, autre signe de richesse, et préparant un cours sur l'*Énéide*. Le classicisme apparaît par l'évocation du poème de Virgile, l'un des monuments de la culture européenne dans la mesure où Rome et la puissance tant intellectuelle que militaire et matérielle demeurent une référence historique et linguistique. Intellectuellement, l'évocation de l'*Énéide* est une valeur sûre. Investie ainsi en début de roman, elle renseigne sur les préoccupations du personnage. Situation qui embraye, mécanique éprouvée, depuis l'aube des temps, le récit et le greffe sur le monde, dont il représente, certes, un écart et un condensé, mais qui lui demeure résumé semblable et représentatif.

Là, à l'inverse, l'acuité de l'écart scriptural déroute le lecteur. Ne pouvant rien évoquer, celui-ci subit une déperdition sémantique et voit sombrer le monde dans un silence déchiré seulement par la recherche de sens que l'écriture, la lecture, en avançant, reportent, éloignent, déportent vers des points fluctuants et sans fixation durable, vers l'incertitude entretenue. Car peut être philosophiquement affirmé ceci : entre les deux infinis, l'infiniment grand et l'infiniment petit, l'homme a découvert plus d'incertitudes que de découvertes. Avant il y a avait les divinités. Maintenant Darwin. Mais entre ces deux pôles majeurs, les humains ont perdu cette capacité de rêver; l'un des défauts majeurs du vingtième siècle, celui de la mécanisation forcenée, et de la finance pervertissant tout, installant dans les esprits le refus de reconnaître les expériences non tangibles et spirituelles, et les privant durablement de l'intérêt aux aspects non matériels de l'existence.

Mais heureusement que certains esprits ont continué à rêver et à cultiver le rêve : les artistes et surtout les écrivains : Frantz Kafka, William Faulkner, Jorge Luis

Borges, Gabriel Garcia Marquez ont porté l'onirisme aux nues. Et rêveurs, ils ont entrepris une redécouverte graduelle du langage où l'auteur se dispense, s'interdit même de dire « *la vérité* » et par cette option se donne le droit de transgresser certaines lois à commencer par celle de la ponctuation. Il est vrai que l'un des poètes précurseurs en la transgression est Guillaume Apollinaire dans *Alcools*. Le poète explique ainsi le retrait de la ponctuation : « *Rythme et pause de vers constituent une ponctuation naturelle; il n'est donc pas besoin d'une autre¹.* »

Du moment que l'écrivain exploite l'intransitivité de l'écriture dans ses vertigineuses virtualités, s'éloignant de la vérité et de la vraisemblance du monde sensible, toutes les libertés sont envisageables, à commencer par s'affranchir de la ponctuation et libérer la tonalité du texte par une autre manière de le lire et de le « *respirer* » en quelque sorte.

L'intransitivement scriptural, dérobe au néant cette parole pesante, dès lors qu'elle relève de l'autotélique le plus absolu. Et l'effet de texte est, plus que jamais maximal, car l'illusion de la transparence, se voit submergée par une opacité quasi-totale, obtenue par, non pas une tentative vaine de dire l'indicible et l'ineffable, mais par l'écriture, dénuée de toute relation avec l'objet, caractérisée par l'absence de possibles référentiels. Alors même que dans le cas de la fiction déclarée, affirmée, affichée, montrée sans fard, le travail de l'écriture, travail intellectuel par essence, ne pervertit pas toutes les lois car l'ancrage de la signification se fait dans le texte, et naïvement, on lui confie la tâche ardue de « *représenter* » un extratextuel dont la préséance est évidente. Et ainsi le texte baigne dans l'encyclopédie de la vraisemblance et tente, par son mouvement traditionnel de la représentation, d'aborder les rivages sécurisants de la vérité.

Entre ces deux extrémités, toutes les nuances possibles de l'écriture peuvent être prises en charge par le roman, genre ouvert et hospitalier où les expérimentations

¹. J. RISSET, *Apollinaire et avant-garde*, Paris, Armand Colin, 1971, p.75.

sont virtuellement prévues et, par anticipation, assimilées du fait de l'étendue de la discipline et du genre.

VI.1. Étendue

La littérature aura toujours cet immense privilège en comparaison aux autres arts : avoir à sa disposition toute l'encyclopédie du monde d'un seul tenant, avant même de commencer. Le commencement étant confié à la phrase d'ouverture. Laquelle « *mord* » dans cette étendue incommensurable et entame l'appropriation méthodique et irréversible d'une portion importante ou non – cela dépend de l'ambition de l'écrivain - de cette même encyclopédie, naïvement superposable au monde sensible. Mais où la béance se fait abysse insondable, c'est lorsqu'il s'agit du métaphysique et de l'impalpable, principalement des sentiments et des passions de l'homme.

Ainsi, Anatole France commence *La rôtisserie de la reine Pédauque* : « *J'ai dessein de rapporter les rencontres singulières de ma vie.* » Phrase d'ouverture phatique, début de l'hypnotisme du lecteur, car le narrateur énonce/annonce qu'il a dessein de rapporter les rencontres singulières de sa vie. Un pan important de l'encyclopédie s'installe aussitôt et se constitue en arrière-plan, celui du passé, d'une personne adulte ou même assez âgée pour faire ces confidences. L'effet de réel se veut maximal puisque l'on fait référence à une vie, donc à une personne qui a déjà vécu, du moins assez pour avoir fait des rencontres, singulières, qui plus est. Une vie, implique un temps

plus ou moins long, des lieux, des liens anecdotiques avec d'autres personnes, mais aussi et surtout une connaissance, assez étendue pour permettre un discernement, une sélection, des rencontres singulières. Une vie qui a aboutit à la nostalgie, à ce moment où l'on n'a plus que des souvenirs et où l'on se résigne seulement à les revivre par la mémoire et à vouloir les raconter. Mais comme la mémoire, le souvenir sont sélectifs par nature car on ne peut en aucun cas raconter toute une vie, - Laurence Sterne en a démontré de manière décisive l'impossibilité dans son célèbre roman *Tristram Shandy* - le narrateur choisit les rencontres singulières. Le lecteur adhère et se dispose à apprendre des faits d'un genre particulier. Par ce bref effet de texte, cette phrase d'ouverture, une incision est faite pratiquement simultanément à sa suture, par le début de la narration des rencontres. Qui ne peut se faire que par la présentation du narrateur et des circonstances qui l'ont amené à entamer ces confidences.

S'agissant d'un énoncé, les conditions d'énonciation sont escamotées parce qu'implicites mais si l'on s'en tient à la seule phrase d'ouverture, rien n'est encore fait. Et rien ne se fera. L'option discursive dominera le récit. Et l'appréciation accentuée, dite par le qualifiant « singulières », orientera la lecture, dès à présent vers l'adhésion et l'attente de prendre connaissance de cette vie qui renferme entre autres épisodes certaines rencontres étranges pour ne pas répéter singulières. L'ouverture des *Dieux ont soif* d'Anatole France :

« Évariste Gamelin, peintre, élève de David, membre de la section du Pont-Neuf, précédemment section Henri V, s'était rendu de bon matin à l'ancienne église des Barnabites, qui depuis trois ans, depuis le 21 mai 1790, servait de siège à l'assemblée générale de la section. »

met à disposition et s'approprie une portion plus ou moins importante de l'encyclopédie maximale au sens d'Umberto Eco et exige du lecteur un minimum de connaissances, non seulement historiques mais aussi géographiques et sans doute religieuses, sous peine de buter sérieusement sur ce seuil stratégique, mais aussi fatidique de la phrase d'ouverture du roman.

A moins d'adopter l'attitude conciliante savamment préconisée par Umberto Eco à travers ces propos :

« Le lecteur Modèle n'a pas à se représenter tous les lieux et les individus mentionnés par le roman. Il suffit qu'il fasse semblant de croire les connaître. Au lecteur modèle on ne demande pas seulement de faire preuve d'une flexibilité et d'une superficialité énorme, on requiert aussi de lui une immense bonne volonté. [...] il se peut qu'il y ait certains lecteurs pour se demander combien d'habitants comptait Saint-Ouen-les-Toits, ou comment s'appelait le grand père de Charles Bovary. Mais de tels lecteurs méticuleux ne seraient pas le lecteur modèle. Ils sont à la recherche de mondes maximaux, alors que le genre narratif ne survit qu'en jouant sur les petits mondes¹. »

Si le Lecteur Modèle consent à une lecture « partielle », que dire alors du lecteur ordinaire, sans grande culture encyclopédique, sans moyens d'accès véritable à l'œuvre. Et ce, dès la phrase d'ouverture. Le cheminement ainsi commencé, conduira inmanquablement à un échec programmé. Celui de la lecture. Et à ce niveau, dans cette situation, la transparence et l'opacité concernant non plus le texte mais bien le lecteur, dépourvu de savoir, de connaissances à même de lui permettre de projeter en retour ce faisceau de l'interprétation allant à la rencontre de celui de la transcription de l'auteur, sont nulles ou quasi nulles. La regrettable atrophie de la capacité de reconnaissance de la portion d'encyclopédie investie dans l'œuvre risque même d'interrompre le processus de la lecture qui deviendra déchiffrement ardu, pénible, avant de s'achever, peut-être lamentablement.

Dans l'étendue de l'encyclopédie, s'intercale cette autre étendue de la narration des souvenirs avec la bipolarité que forment effet de réel et activité de fiction. Laquelle convie le lecteur à confondre les deux, ou du moins à les superposer. Et ainsi, l'arbitraire, dès l'ouverture du roman, perd en quelque sorte sa nature injustifiable au fur et à mesure de la progression dans le texte, et l'intégration de celui-ci dans l'encyclopédie du monde réel, prétendra réunir des appréciations contradictoires dans la convivialité, dans l'entente, dans le respect de l'autre, dans l'altérité dans son sens le plus distingué, le plus noble.

¹. U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p.233.

Quand Jean-Paul Sartre commence ainsi *Le sursis* : « *Seize heures trente à Berlin, quinze heures trente à Londres.* », cette courte phrase nominale présuppose un adossement encyclopédique d'envergure. Dont Umberto Eco a fait un roman de cinq cent cinq pages, *L'Ile du jour d'avant*. Et bien avant Umberto Eco, Jules Verne, avec son céléberrime *Tour du monde en quatre vingt jours*, dont toute l'intrigue et le pari à l'origine de celle-ci, tourne, mais à la vitesse de l'époque, autour de ce qui était une grande énigme : *les fuseaux horaires*. Dans ces interconnexions il faudrait remonter à Nicolas Copernic et à Galileo Galilée pour saturer le fait. Il s'agit des fuseaux horaires mais aussi de la compréhension du fonctionnement du système solaire rotatif et orbital - qui donne sens à une partie du monde d'aujourd'hui. Compréhension du système et fonctionnement qui permettent aujourd'hui la navigation, l'aviation, l'arsenal satellitaire, les communications dans toutes leurs configurations. Sans cette compréhension, c'est le retour à l'âge des cavernes sinon à celui de la pierre. C'est dire que le savoir humain superposé au monde et à la vie, construit un monolithe infailible mais avec des interconnexions à l'infini entre chaque atome de ce même savoir. Pour le lecteur érudit, il y a d'abord cet historique passionnant de la découverte des longitudes et des latitudes, longtemps demeurées un mystère, jusqu'à l'invention du premier instrument par John Harrison, modeste horloger écossais de son état et que rien ne prédestinait à une telle gloire. Puis les guerres maritimes répétées pour la possession des archipels disséminés un peu partout sur les océans et jalons indispensables pour la maîtrise des voies maritimes, facteur décisif dans l'hégémonie des nations.

Une phrase aussi courte, mais débutant un roman s'intercale dans cette étendue extensible à l'infini et tisse des rapports non formulés, avec des œuvres littéraires, avec des faits historiques, et le vaste savoir de l'homme. Ainsi solidaires, les trois arbitraires, celui de la phrase, celui des deux œuvres et celui du monde, s'atténuent pour finir par complètement disparaître.

C'est pourquoi, inconsciemment ou de manière profane, les hommes tiennent leurs phrases et leurs discours pour être pleins de sens. Et alors même que certains

discours, dénonçant cet état, se tiennent eux-aussi pour être plein de sens. Et ainsi. Cela rejoint, d'une certaine manière les propos d'Henri Mitterrand qui voit que « *la forme [...] est une médiation naturelle entre la substance sociale, extratextuelle et le sens que prend l'énoncé romanesque*². »

Sans expression et langage savants, il est tentant de voir ou de créer un lien de synonymie entre « substance sociale » et vie et par là de rapprocher la réflexion d'Henri Mitterrand de celle de Milan Kundera lorsqu'il dit :

« *Car il ne faut jamais l'oublier : les arts ne sont pas tous pareils ; c'est par une porte différente que chacun d'eux accède au monde. Parmi ces portes, l'une d'elles est réservée en exclusivité au roman*³. »

Si deux points de vue éloignés, mais demeurant extrêmement valables n'introduisent aucun conflit, ni aucun désordre dans le monde des savoirs sur la littérature, le roman, c'est que ce genre littéraire dispose d'une flexibilité à toute épreuve due certainement à sa spécificité première : être né d'un désir de liberté tellement puissant que nul norme ne l'endigera jamais, à commencer pas sa réductrice subordination à une référentialité du monde tangible.

Curieusement, le sentiment, l'amour, moteur de l'humanité ne détient pas la place prépondérante qui devrait lui revenir de droit, dans ces ouvertures de romans du vingtième siècle. Mise à part « *Les premiers temps de leur amour furent enivrants* » commençant *L'annonciatrice* de Romain Rolland et constituant pratiquement toujours le thème central du roman sinon l'un des thèmes majeurs en association avec d'autres traditionnellement périphériques aux intrigues amoureuses, la jalousie, la haine, la guerre et les séparations qu'elle impose, les déchirements qu'elle provoque. « *Calme du cœur* » ouvrant *Le buisson ardent* également roman de Romain Rolland, et « *Elle donna un coup d'œil aux fauteuils assemblés devant la cheminée, à la table à thé, qui brillait dans l'ombre, et aux grandes gerbes pâles des fleurs, montant au-*

². H. MITTERRAND, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p.17.

³. M. KUNDERA, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p.77.

dessus des vases de Chine. » en début du *Lys rouge* d'Anatole France, qui pourrait laisser supposer l'attente d'un amoureux pour qui tout doit être bien ordonné, ajoutant ainsi à la séduction physique, celle du savoir vivre, condition certaine du bien-être, de l'entente et de l'harmonie. Mise à part donc ces deux exemples sur l'amour, thème omniprésent dans la littérature, le sentiment est rare dans les ouvertures des romanciers lauréats du prix Nobel, sans doute parce que le romantisme, a fortement décliné alors même qu'il a évincé la littérature classique avec ses nobles thématiques. Constat surprenant où l'amour, les sentiments, la passion, sont très souvent les thèmes récurrents pratiquement dans toutes les littératures et toutes les cultures.

Il faut sans doute voir dans la littérature en tant qu'activité une forme de rite – *n'est-elle pas collective depuis les épopées, les tragédies, jusqu'aux colloques et aux tables rondes de nos jours ?* – dont l'ambition est de transformer l'homme, imparfait et ignorant par nature, en être parfait parce que devenu savant ou ayant appris quelque chose de durable. C'est pourquoi, avec l'avènement de tous les matérialismes actuels, anthropophages, prédateurs de la spiritualité; elle n'est plus loisir pour gens aisés, non indispensables au monde, se morfondant dans leur ennui, expression égocentrique ou romantique, ni description réaliste superficielle de l'homme en lutte vaine contre sa condition, ni sens artistique idéal artificiellement détaché de toutes les angoisses de l'homme, mais elle se veut communication parfaite entre hommes parfaits dans ce qu'ils ont de meilleur en eux, heureux et libres.

Fonction et stature idéalistes un peu naïves, mais permises en regard de tout ce que les hommes ont perpétré sur leurs semblables, parce que cette communication souhaitée entre hommes libres et heureux se fait d'abord dans cette phrase d'ouverture de romans que Jacques Poulin qualifie de cette manière savamment intégrée à un roman, mais réflexion d'un écrivain, le héros :

« L'homme traversa le parc en diagonale puis descendit la rue Haldimand et les pentes de la vieille ville le conduisirent à la librairie Garneau. A l'intérieur, il examina l'étalage des

derniers romans parus et en ouvrit quelques uns pour lire la première phrase, mais rien de ce qu'il lut ne lui sembla conforme à ses exigences; la première phrase, selon lui, devait toujours être une invitation à laquelle personne ne pouvait résister – une porte ouverte sur un jardin, le sourire d'une femme dans une ville étrangère⁴.»

Dans ce monde imaginaire de la littérature que les auteurs peuvent commencer en des lieux différents et différemment appréciés, les commencements existeraient-ils avec ces immenses variétés, sans la force intellectuellement motrice des puissances herméneutiques, relais de la mystérieuse écriture, qui n'ont pas hésité à mobiliser des disciplines entières pour prospector le texte littéraire. L'une des caractéristiques les plus indiscutables de la littérature est ce pouvoir de parler d'elle-même par le biais de l'imagination créatrice. L'étendue est à ce point tentaculaire qu'elle permet cette introspection en quelque sorte, ou cette autoréférentialité. L'étendue est à ce point tentaculaire parce que comparativement aux autres activités et capacités de l'homme, seule cette faculté du langage et par conséquent de l'écriture, n'a aucune limite vraiment objective. Et de ce fait après avoir tout dit, l'homme peut encore dissenter, longuement – c'est là le fondement de l'ensemble des sciences du langage – sur ce qu'il a dit, et sur ce deuxième volet de l'expression, et ainsi de suite – c'est là la raison d'exister de la polémique. Mais paradoxalement, malgré cette étendue tentaculaire, aucune parole n'a su, jusqu'à maintenant du moins, expliquer la vraie provenance de ce discours de la fiction. Néanmoins, des auteurs ont tenté de « percer » le mystère, sans vraiment le dévoiler. En témoigne ce passage, encore une fois de Jacques Poulin :

« Or, voici comment il s'imaginait l'écrivain idéal et en quels termes il en parlait :

Un beau soir, l'écrivain idéal est assis au bar Sainte-Angèle, dans la salle du fond, lorsque l'idée d'un roman lui vient tout à coup. Il n'a pas écrit de roman depuis deux ans peut-être et ce soir-là, pendant qu'il sirote un verre de Tia-Maria avec des amis dans un bar du vieux Québec, voilà que cette idée lui arrive à l'improviste.

C'est une idée globale et pourtant elle est précise, avec deux personnages très distincts, l'intrigue et le ton...et même la première phrase !⁵ »

⁴. J. POULIN, *Volkswagen blues*, Paris, Lemeac, 1988, p.37.

⁵. *Ibid.*, p.48.

Et de par ces préoccupations, le roman, se donne comme objectif plusieurs fonctions qu'il tente d'exercer en les conciliant : il a adopté très tôt, dès François Rabelais et Denis Diderot, une fonction critique; il a pratiquement toujours eu une fonction de représentation, fonction la plus présente statistiquement car ce genre récent joue, projette, représente une forme de pièce de théâtre élaborée dans le texte pour chaque lecteur à part, dans sa singularité, la lecture ne devient partagée, sociale, groupale, sociable qu'une fois achevée et discutée; il s'est inventé une fonction de découverte et d'anticipation avec Jules Verne en accédant à une double autotélicité en quelque sorte plus performante du moment que les fonctions référentielles sont inexistantes et les articulations quelles sont censées avoir sur le monde réel sont artificielles ; il a assumé une fonction historique en faisant un travail de mémoire, prenant en charge l'héritage événementiel, culturel. Il s'est forgé une fonction unificatrice de toutes les autres, celle-là même qui assure son autonomie par rapport aux autres genres, aux autres disciplines, qui détermine sa spécificité. Il a réalisé un immense rendement sur et dans la langue. Et ainsi il s'est approprié une immense étendue. Laquelle étendue, lui permet, aujourd'hui, d'être le genre roi, et de générer le discours critique et herméneutique le plus dense qui soit, sans compter les travaux théoriques, dont certains sont dits par ce genre lui-même, protéiforme et exerçant souverainement ces multiples fonctions. Une aura aussi vaste construite avec autant de présence, n'appartient qu'à ce genre littéraire. *Quel autre genre peut prétendre à autant de conquêtes à la fois ?*

VI.2. Omniprésence

Cette immense étendue a fait du roman un genre omniprésent de par les thématiques diverses, développées au fil des quelques siècles d'existence de ce genre. Le roman, étant une quête de ce quelque chose d'indéfinissable que l'homme n'a pas encore, comme toutes les activités humaines, faites d'abord pour répondre à l'insatiabilité latente des humains, passe par la parole poétique, par l'exultation, par la catharsis des mots, des destins, des réflexions, des expérimentations... Même trop intellectualisé, trop abstractionniste, le roman continue à exprimer une indomptable rage de vivre. Sinon pourquoi le sentiment omniprésent, pourquoi *Frankenstein*, pourquoi *Le cerveau du nabab* de Kurt Siodmak. Une rage de vivre qui ne prend son envol, son ampleur, qu'en diffusion maximale auprès de millions d'exemplaires.

En guise d'ouverture du *Désert de l'amour*, François Mauriac, écrit : « *Pendant des années, Raymond Courrèges avait nourri l'espoir de retrouver sur sa route cette Maria Cross dont il souhaitait ardemment de tirer vengeance.* » L'adverbe ardemment accentue fortement la charge sémantique de la vengeance, déjà au superlatif, même comme terme isolé. C'est que les humains, dans leur écrasante majorité cultivent le ressentiment, devenant haine et appelant la vengeance. Comme les malheureux hasards de la vie font que tout un chacun nourrit l'espoir – souvent intellectuel - de tirer vengeance de quelqu'un, l'adhésion du lecteur est maximalisée dès cette

première phrase. Les caractères passifs, constants et justes, hésiteront peut-être à adhérer aussi impulsivement que les autres et attendront de voir l'affront et l'atteinte justifiant le désir ardent de vengeance.

Mais pour tous les lecteurs, l'encyclopédie maximale, du moins momentanément, se réduirait à leurs expériences, et à leur propre vie. Ici le monde infini et pesant s'estompe instantanément et remontera simultanément à l'esprit un ou des souvenirs personnels concernant une éventuelle vengeance, reportée depuis les faits, pour de multiples raisons.

Cette ouverture de François Mauriac, à l'instar d'un objet chutant dans une étendue d'eau calme, engendrera des cercles concentriques qui engloberont d'abord le lecteur, puis d'autres personnes, et enfin s'estomperont en se noyant dans les labyrinthes des passions humaines et des situations conflictuelles qu'elles déclenchent dans toutes les interconnexions des relations interindividuelles.

L'engagement dans l'univers théorique encyclopédique est assez marqué dans cette ouverture dans la mesure où il implique nécessairement peu ou prou le lecteur, sentimentalement, psychologiquement, humainement.

Alors que dans *Le Palace*, Claude Simon, de manière détachée, technique, véritablement encyclopédique, décrit un pigeon se posant sur le rebord d'un balcon, puis s'envolant. Mais à l'intérieur de ses quatorze lignes de description minutieuse et impersonnelle, Claude Simon ouvre quatre fois des parenthèses pour perpétuer cette impression de récit, mais introduisant le discours. La première parenthèse laisse entendre, ou fait juste entrevoir, l'existence de plusieurs observateurs de ce volatile « *sans qu'ils l'aient vu arriver* » information confirmée, dans la dernière parenthèse « *(sans doute parce que l'un de ceux qui étaient dans la chambre fit un geste, ou du bruit)* ». La troisième parenthèse, la plus longue, suggère que la ville est en état de siège, sinon en état de guerre, car il n'y a qu'en état de guerre ou de famine, les deux calamités étant très souvent sœurs jumelles, que « *la préoccupation de tous étaient de*

trouver à manger » « et aussi comment il se faisait qu'on ne les attrapât pas pour les faire cuire ».

Démarcation notable, et entorse à l'écriture, ces innombrables parenthèses parsèment les romans de Claude Simon et constituent à chaque fois des incisions, introduisent l'énonciation, mais aussi déplacent le dire sur un autre plan, différent et apportant des informations à rebours, comme le mouvement inversé d'une caméra qui part d'un gros plan de détails pour reculer et donner ensuite une vue d'ensemble. Mais le roman a ce mérite inégalable : opérer un recul avec des gros plans successifs sans donner une vue d'ensemble, qui ne se construira chez le lecteur qu'après saturation de passages entiers et l'ensemble sera une construction mentale qu'il opérera par effet de texte et d'écriture.

Cette omniprésence encyclopédique est indispensable quand elle n'est pas systématique et infiniment étendue. Cela rejoint cette conception d'Andrea Del Lungo, elle-même adossée à l'incontournable schéma de la communication de Roman Jakobson :

« Si l'on considère le texte comme l'une des formes possibles de communication linguistique et donc, selon la terminologie de Jakobson, comme un message, [...] on peut affirmer que le texte à son début doit, [...] supposer que la fonction référentielle de l'incipit consiste dans le renvoi obligatoire à un hors-texte, au discours du monde, à un savoir commun partagé par l'auteur et par le lecteur; alors que sa fonction métalinguistique relève des fonctions que tout commencement présente, de façon explicite ou implicite, sur la forme, le style et la nature du texte, même à travers des références intertextuelles¹. »

Mais Andrea Del Lungo cite en guise de note infra-paginale Philippe Hamon qui, lui, considère que la communication jouit d'une spécificité irréductible en tant que :

« [...] communication par définition non réversible, décontextualisée, hermétique et ambiguë, que l'on peut définir comme un carrefour d'absences et de malentendus (absence de l'émetteur et du contexte de réception pour le récepteur, absence symétrique du récepteur et du contexte de l'émetteur, etc.)². »

¹. A. DEL LUNGO, *L'incipit Romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p.46.

². *Ibid.*, pp.46-47.

Cette présence encyclopédique aux virtualités infinies englobe aussi la lecture comme acte advenant dans un continuum d'expériences. Champ sur lequel Hans Robert Jauss fondera sa théorie de l'esthétique de la réception. Le lecteur, retrouvant facilement les réflexes et les habitudes de lecture du récit traditionnel s'ouvrant sur une naissance, la description d'un lieu, ou même *in media res*, où seul l'ordre des faits est inversé, se sentira dans un terrain familier, devant ce mécanisme signifiant donnant au vraisemblable linguistique une impulsion, un élan, amorçant le mouvement textuel conduit principalement par le vraisemblable ou le vrai référentiel. Car dans cette étendue immense de la littérature, et dans le cas de séquences en rapport avec des faits véridiques, généralement matériels de l'histoire, la référentialité penche plutôt vers le vrai grâce à un effet de réel accentué, documenté, soutenu, par des dates, des personnages ayant vécu, des lieux culturellement marqués. Prosaïquement parlant, dans ces lieux textuels, le lecteur réduit considérablement l'écart entre fiction et réalité pour finir par les confondre lorsque la référence est familière ou relevant des stéréotypes constitutifs de l'opinion commune. Tel celui-ci, un amour partagé finit par triompher de tous les obstacles. Ou celui là, à un affront, il faut une vengeance.

Lorsque Roger Martin du Gard, situe sa phrase et la première séquence de son roman fleuve les *Thibault* rue de Vaugirard il fait une référence à un lieu véridique sur lequel, bien entendu, il greffe la fiction :

« Au coin de la rue de Vaugirard, comme ils longeaient déjà les bâtiments de l'École, M. Thibault, qui pendant le trajet n'avait pas adressé la parole à son fils, s'arrêta brusquement :
"Ah, cette fois, Antoine, non, cette fois, ça dépasse !" ».

Ouverture du premier volume, intitulée *Le cahier gris*, mécanique éprouvée pourvoyeuse d'une solide sémantique. Roger Martin du Gard récidive dans *La belle saison*, troisième volume des *Thibault*, avec cette ouverture : « Les deux frères

longeaient la grille du Luxembourg. » et dans *La consultation* en commençant ainsi : « *Midi et demi, rue de l'Université.* »

Le fait de mentionner ces lieux réels, confère une impression de familiarité à un lecteur parisien parcourant ces lieux, les connaissant, une forme de sécurité sémantique et d'impulsion motrice pour la lecture de ce qui va suivre. Cela est valable pour l'auteur aussi sans doute, qui, s'appropriant littérairement ces lieux, culturellement marqués, se sent solidaire de ces lieux par lui mentionnés et ainsi construit un ensemble à signification vraisemblable, du moment que ses personnages y évoluent. A moins de convoquer quelque événement fantastique ou surnaturel, le texte s'ébranle en terre connue et évolue en renforçant une forme de légitimité.

Quoi de plus réel que deux hommes, un père et son fils, se trouvant rue de Vaugirard, ou deux frères longeant la grille du Luxembourg ou d'être à midi et demi rue de l'Université? D'ores et déjà, l'arrimage de la phrase et du reste est solide, ancré dans un lieu géographique, urbain, lieu des actes par excellence. Ne dit-on pas lorsqu'on veut commenter et montrer le caractère véridique et historique d'un événement : « *C'est là que tout a commencé !* » Le summum de la vérité est de retourner sur les lieux mêmes de l'événement. Sinon pourquoi l'archéologie. Pourquoi les reportages en direct.

Le lieu, les lieux, même étapes d'escales ou de transitions, deviennent les supports textuels, discursifs, inscrits dans la trame relâchée ou non du tissu de l'histoire, et selon les occurrences, destinés à être remplis d'actes, de hauts faits ou mentionnés pour être seulement traversés. Le lieu, chargé, saturé de sémantique, devient l'essentiel d'un roman au point où une vraie littérature de la ville est née. Albert Camus ne déroge pas à la règle dans *La peste* où tout se déroule à Oran. Pas plus que Jean-Paul Sartre dans *La nausée* où Antoine Roquentin se fixe à Bouville, grande ville portuaire, semble-t-il, lieu de ses pérégrinations. Il faudrait sans doute remonter au Dublin de James Joyce pour une reconstruction littéraire d'une ville selon une géométrie et une topographie rigoureuses, accueillant l'ensemble des péripéties du roman.

Mais Albert Camus sacrifie à une double tradition, celle de nommer dans la première phrase du roman le lieu des événements et celle d'omettre le dernier chiffre d'une date, situant temporellement l'histoire dans une décennie, laps de temps tout de même révélateur. Ce qui a fait dire à certains critiques, adeptes des formules simples et simplificatrices à outrance, qu'Albert Camus parlait de la guerre, la deuxième, mais aussi de la guerre d'indépendance qui se préparait déjà. Quoi qu'il en soit, villes nommées, existant réellement, réalités urbaines et vérités géographiques, extratextuelles ou villes anonymes et fantomatiques, textuelles, constituent les nuances d'une vaste palette où l'invraisemblable complète le vraisemblable, offrant au lecteur et sans doute aussi à l'auteur l'ancrage sécurisant et l'enfermement nécessaire contre l'éparpillement du récit vers des horizons lointains, devenant ainsi libre de la maîtrise de l'encyclopédie garante de l'ordre, et de la continuité. La ville, adossement ainsi dominé, permet le déploiement textuel dans les limites du vraisemblable où la fiction évolue, sans se révolter, ni se dérober à l'encyclopédiquement envisageable.

L'écriture, alors, s'attachera à concilier, à harmoniser le vraisemblable par la superposition de l'expression linguistique et l'effet référentiel. De là, l'impression de miroir ou d'effet cinématographique de l'écriture dans cette illusion de la transparence ou de la parfaite représentation de l'univers encyclopédique par le langage.

A l'inverse, Claude Simon dans *La chevelure de Bérénice*, introduit une durable scission en suspendant très haut son discours, suspension aérienne, créant l'opacité tant associée à la littérature et démultipliant, la sémantique à l'extrême, comme un levier dans une opération de levage, par le fait même de discréditer, de corroder l'effet référentiel par l'inflation linguistique. Sens non plus dans la référence mais dans l'écriture intense. Il est vrai qu'à un moment donné, des baigneuses apparaissent, puis une seule demeure, se mettant à l'eau, puis enchaînement sur des objets hétéroclites abandonnés sur une plage puis des herbes folles, etc. Les juxtapositions prolifèrent et la sémantique s'opacifie, s'alliant à une syntaxe de la

révolte et du martellement à l'infini du langage jusqu'à l'incantatoire, s'éloignant des discours les plus partagés parce que les mieux encadrés. Ici le démantèlement du système qui fait habituellement sens en relation avec l'encyclopédie, dans son omniprésence, par l'intégration de petites unités dans d'autres plus grandes, est une précaution constante. Démantèlement qui débouche sur une écriture mais aussi une lecture circulaire, revenant sans cesse sur elle-même, et évitant les repères traditionnels des lieux, des temps et des faits s'y déroulant, réunis par la logique de la cause et de l'effet. Une durable paralysie empêche le mouvement alors que le corps textuel est là, dense et épais, à l'enchevêtrement touffu, anéantissant la tutelle du monde sensible. Comme en témoigne cette phrase éloquente ouvrant *La bataille de Pharsale* :

« Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide encore le soleil et l'œil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité palpables c'est-à-dire successivement le menton la bouche le nez le front pouvant les sentir et même olfactivement leur odeur moisie de caveau de tombeau comme une poignée de terre noire entendant en même temps le bruit de soie déchirée l'air froissé ou peut-être pas entendu perçu rien qu'imaginé oiseau flèche fustigeant fouettant déjà disparue l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme dans ce tableau vu où ? combat naval entre Vénitiens et Génois sur une mer bleu-noir crénelée épineuse et d'une galère à l'autre l'arche empennée bourdonnante dans le ciel obscur l'un d'eux pénétrant dans sa bouche ouverte au moment où il s'élançait en avant l'épée levée entraînant ses soldats le transperçant clouant le cri au fond de sa gorge. »

Entre la première proposition « *Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau [...]* » et la dernière « *[...] il s'élançait en avant l'épée levée entraînant ses soldats le transperçant clouant le cri au fond de sa gorge.* » entrent en tourbillons d'autres propositions, s'employant à écarteler les sens. Sinon à un montage de sens incompatibles. Se profileront derrière ce texte avec cette tête illusion de transparence des fragments ou des pans de vraisemblance mais sans rapport aucun les uns aux autres. Bien entendu, durant ces quatorze lignes, pas le moindre point final. Étendant la phrase plus que de raison syntaxique, Claude Simon, adoptant sans doute une position plus décidée – l'écart de plus d'un siècle

entre les deux auteurs permettant plus de libertés, les mœurs littéraires s'étant considérablement émancipées - que Stéphane Mallarmé qui faisait cette confiance à l'un de ses amis : « *Mon cher ami, j'ai ponctué, parce que somme toute il ne faut pas nous mettre tout le monde à dos*³. »

Claude Simon, mène cette élongation à cinquante huit lignes dans la première phrase de *Sous le kimono*, et à soixante dix neuf dans celle de *Parenthèse*, commençant par trois points de suspension et une minuscule. Et il s'agit de prose.

Par ailleurs, Claude Simon, dans la phrase d'ouverture de son roman intitulé *Histoire*, passe et fait passer le lecteur, sans transition – il s'agit là aussi d'une seule et même phrase distendue au-delà de toute norme – de la description méticuleuse dans le détail, mais vague dans l'ensemble, de plantes, vraisemblablement de branches d'arbres, que le narrateur, adulte voit à travers une fenêtre, assis à sa table de travail, à la description des amies et invitées de sa grand-mère, qu'il voyait alors qu'il était enfant. Les descriptions de Claude Simon, dès lors, ne connaissant plus de limites. Et entre la première proposition et l'ultime, aucun rapport ni lien de continuité. Ni aucune expression de temps. Un procédé spécifique de construction hétéroclite sans logique si ce n'est celle du texte, lieu de rencontres de disparités sémantiques déroutantes et de textures langagières minutieuses, signe d'une volonté de déconstruction sémantique à l'aide d'un discours autre, celui de la construction scripturale. Sinon pourquoi autant de phrases d'ouverture arborant une opulence séductrice. Dans cet espace textuel, énormément de sémantique s'engouffre. A tel point diverse que plusieurs disciplines sont nécessaires pour accéder au sens, disciplines qui se recourent avec l'omniprésence de l'encyclopédie et de son étendue, par définition, interdisciplinaire.

³. S. MALLARMÉ, « Lettre à Dujardin », *Correspondance*, p.75.

VI.3. Interdisciplinarité

Alors même que l'érudition linguistique est la première caractéristique de la littérature dont la clé de voûte est l'esthétique, c'est-à-dire le travail, la performance de et sur la langue, cette vénérable discipline prétend à une autre érudition, celle de l'encyclopédie et des vérités du monde. Mais ces vérités sont l'apanage et le domaine de prospection d'autres disciplines, telles l'histoire, la géographie, la physique, la médecine, etc.

Si, par définition, la littérature est interdisciplinaire car elle empiète sur tous les domaines de savoirs y compris ceux à venir, qu'elle crée par sa nature autotélique, le roman, en tant que genre, demeure sans doute le plus interdisciplinaire. Volumineux par ambition, (*Jean-Christophe, Les Thibault*), dense scripturairement, (*Les Faux-monnayeurs, La nausée, L'étranger*), (pratiquement tous les romans de Claude Simon), il transgresse les contraintes de temps de la représentation et de l'espace scénique de la pièce de théâtre, la versification de la poésie, la brièveté naturelle du conte et de la nouvelle, et parvient ainsi à investir des aires d'activités humaines très éloignées les unes des autres : l'histoire bien entendu, assez pour gagner des lettres de noblesse permettant la naissance du roman historique; la politique et les luttes de classe pour faire exister le roman engagé ou contestataire, le roman colonial, etc.

Mais l'investissement des autres disciplines ne s'arrête pas à ces seuls domaines. Il va plus loin. Un exemple pour illustrer l'intersection et l'interaction de la littérature, de l'histoire et de la médecine, science on ne peut plus pratique, touchant à ce qu'il y a de plus vital, de plus existentiel chez l'homme : son intégrité physique et corporelle. Dans *Madame Bovary*, Gustave Flaubert fait une description minutieuse de l'opération chirurgicale conduite par le docteur Charles Bovary sur un pied bot. C'est

un haut lieu de la littérature réaliste dont l'auteur se fait un devoir sacré envers l'œuvre et l'esthétique de la littérature. Ce passage de *Madame Bovary* n'aurait jamais existé sans un lien puissant qui fait qu'une telle opération soit possible sur le plan médical - encore que l'essence idéale de l'acte de redressement d'un membre difforme ne soit d'abord une conception et une vue de l'esprit appartenant beaucoup plus au monde de l'imaginaire de la littérature qu'à celui, positif, de la médecine - qu'elle ait un tel impact pour être recensée par l'histoire comme fait notable et entraînant une transformation dans l'univers psychologique de la considération de certains handicaps physiques, et qu'enfin elle soit jugée assez notable pour être intégrée avec un tel soin à une œuvre littéraire.

Autre exemple plus complexe, celui de *Voyage autour de la terre en quatre vingt jours* de Jules Verne. Une telle œuvre représente dans son intégralité le point de rencontre de plusieurs disciplines scientifiques plus ou moins autonomes et sans frictions remarquables. Une telle œuvre n'aurait jamais pu se faire sans les extraordinaires progrès de la navigation, de la géographie, de la cartographie, de la grande connaissance des fuseaux horaires et des mesures de distances exactes. Toutes ces découvertes ont été faites par plusieurs chercheurs, progressivement développées, retenues au préalable par l'histoire puis connues et intégrées par un esprit supérieur et très analytique à une œuvre littéraire pour tendre vers un tout harmonieux, point de convergence de toutes ces découvertes et constituant la caution d'un savoir en rapport avec une réalité cosmique à la source même de l'intrigue qui sous-tend l'œuvre. Jules Verne, féru d'inventions, d'anticipation, invente dans cette œuvre l'intersection consciente, préméditée, recherchée entre plusieurs disciplines, apparemment sans rapport les unes avec les autres, et réalise ainsi une fusion harmonieuse d'un certain nombre d'horizons de savoirs, rarement atteinte avec une telle assurance et une telle maîtrise.

Ainsi fortifié de données « scientifiques » puisque relevant de savoirs institués, le roman réalise une autre performance de fiction incluant une ou des réalités, il devient fiction tenant lieu de réalité. A tel point que beaucoup d'inventions faites dans la

fiction que permet le roman sont devenues effectives, lorsque des techniciens se sont investis dans le domaine défriché abstraitement par l'incomparable imaginaire des écrivains. Et c'est à ces derniers que la civilisation actuelle doit beaucoup de réalisations.

Dans ses moments de créativités référentielles en rapport avec un domaine méconnu ou peu connu, le texte maîtrise son inflation langagière pour dire des vérités. Le dispositif ainsi mis à l'œuvre, endigue le discours. Et c'est aller à l'essentiel que de décrire un mécanisme, une expérimentation, une manipulation de matières concrètes, entamer une construction, tenter un procédé, etc. La référence évince l'ampleur discursive par défaut. Il est des domaines où même la fiction se doit d'être objective, se plier à ce qui est supposé relever du phénomène. Lequel phénomène commande l'expression, l'oriente et la contrôle le cas échéant pour empêcher le débordement naturel de la littérature.

Avec le reste du texte s'instaure non pas un rapport d'opposition, mais de continuité et de complémentarité, ces moments, « empruntés » aux autres disciplines, sont des paliers de repos, en quelque sorte, avant que le texte ne revienne à sa vraie nature et ne reparte vers les cimes discursives du travail sur la langue, première préoccupation de la littérature.

Anatole France commence ainsi *Thaïs* : « *En ce temps-là, le désert était peuplé d'anachorètes.* » Il est vrai que cette phrase d'ouverture n'a rien à voir avec une discipline ou une autre, du moins par implication directe d'un quelconque savoir mais dans une certaine mesure, cet énoncé a une portée historique à cause de l'évocation d'un passé plus ou moins lointain, certainement révolu. Il a aussi une portée historique du fait que les anachorètes, personnes vivant à l'écart de leurs semblables par choix philosophique, ont réellement existé. Ce furent les chrétiens qui, historiquement, se retirèrent, entre deux cent quarante neuf et deux cent cinquante et un, en Thébaïde, c'est-à-dire la partie méridionale de la Haute-Égypte, dont Thèbes était la capitale, pour échapper aux persécutions de Dèce, brève

période durant laquelle il fut empereur romain, connu comme l'empereur persécuteur. Ces chrétiens vécurent dans la contemplation et la solitude. La référence à l'histoire est manifeste, d'où l'interdisciplinarité de la littérature et de l'histoire, la première, dans sa liberté, ne serait-ce que par évocation métaphorique, fait de nombreuses incursions dans tous les domaines du savoir.

De même qu'Anatole France, dans *Balthazar*, par cette ouverture, « *En ce temps-là, Balthazar, que les Grecs ont nommé Saracin, régnait en Éthiopie.* », évoque des temps anciens, un mode de gouvernement disparu, et un pays existant toujours il est vrai mais sans aucun rapport avec celui évoqué dans l'œuvre. L'introduction des Grecs, terme générique, théoriquement valable pour tous les Grecs, suggère la renommée, l'Antiquité avec tout ce que cette période a comme aura mythologique, civilisationnelle, philosophique, guerrière, mais aussi mystérieuse à bien des égards et inaccessible dans sa totalité. « *En ce temps là* », introduit l'infinie étendue et profondeur du passé, encore une référence à l'histoire, du moins aux temps anciens.

Pour le lecteur français et européen de mille huit cent quatre vingt dix neuf, année de parution de l'œuvre, un univers exotique se matérialisait instantanément, encouragé en cela par les échos des colonies, et les récits de voyages, toujours fabuleux et rapportant l'étrange et souvent l'incompréhensible. Qui ne sont communicables qu'avec le concours de l'érudition plus ou moins massivement présente en littérature.

Cette activité de l'homme, de par son appartenance à l'univers artistique, doit porter en elle cette préoccupation de l'innovation par rapport aux œuvres antérieures et aussi introduire une érudition grandissante. Qui sera exprimée dans la phrase d'ouverture, reproduisant une forme de code, non formulé, mais implicite.

Un code tel que le définit Roland Barthes :

« Le code est une perspective de citations, un mirage de structures; on ne connaît de lui que des départs et des retours; les unités qui en sont issues [...] sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours déjà lu, vu, fait, vécu : le code est le sillon de ce déjà. Renvoyant à ce qui a été écrit, c'est-à-dire au livre (de la culture, de la vie, de la vie comme culture) il fait du texte le prospectus de ce livre¹. »

C'est dans l'érudition des phrases d'ouverture et dans celles du texte que se découvrent les filiations, les liens de parenté, les voisinages, mais aussi les divergences et les inimitiés. Compatible avec la fiction, l'érudition, y compris dans son effet de réel, assure cette fonction duelle, interdisciplinaire des vérités tangibles et fonctionnelles des conquêtes de l'imaginaire. Toute littérature étant anthropomorphique par essence, y compris Paul Wodhouse et Marc Twain, écrivant respectivement les mémoires d'un chien et celles d'un microbe, mais regardant le monde des humains, avec une réflexion, des commentaires, des propos sur ces étranges créatures que sont les hommes, la lisibilité et sa contribution à représenter l'homme dans son intégralité demeure un souci constant pour la production romanesque. En témoignent l'écrasante majorité des phrases d'ouverture des romans du corpus. Mise à part dix d'entre elles, soixante dix sept représentent un, deux ou plusieurs personnages impliqués dans une situation concrète de la vie, y compris dans ses manifestations les plus quotidiennes, comblant ce manque narratif créé par l'évocation d'une quelconque situation de départ y compris se réveiller dans son lit ou s'empoigner dans la rue pas loin d'un agent. Le recours à ces données conventionnelles assure l'effet dominant de réalité, et ainsi, dès la phrase d'ouverture, le texte se déclare machine narrative productrice de sens. Et même sans anthropomorphisme marqué, Jean-Paul Sartre parlant d'une pieuvre, Claude Simon d'un oiseau cohabitant très pacifiquement avec les voraces alligators, Romain Rolland d'un fleuve qui gronde derrière une maison, puis de cette même maison silencieuse, etc. le texte, ne parlant pas des humains, du moins dans son premier jet, en l'occurrence la phrase d'ouverture, la pieuvre, l'oiseau, les crocodiles, le fleuve, la maison, sont nommés par les hommes, pour les hommes, les premiers étant des écrivains et commençant une œuvre littéraire, les seconds débutant sa lecture, bien

¹. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, pp. 27-18.

après. Univers anthropomorphique donc rempli conjointement par la banalité de la quotidienneté et l'érudition. Où l'effet de texte sans grande ambition, règle l'engendrement fictionnel sur les contraintes objectives de l'érudition, s'employant à expliquer, montrer, décrire, sans laisser l'initiative aux mots, au langage, à la liberté créative du cheminement textuel aiguillonné en dehors des sentiers battus.

Il s'agit bien de suspendre le texte, au sens pénal de sa première fonction, à savoir la fonction inventive et concentrer tous les enjeux sur l'écriture réaliste.

Henri Mitterrand, théoricien du roman explique ainsi ce type d'écriture :

« L'illusion réaliste n'est pas seulement celle du lecteur auquel on donne à croire que tout est vrai ou vraisemblable dans l'histoire qu'il lit, mais aussi celle de l'auteur qui croit de bonne foi parler le langage de la vérité, de la science, de la logique². »

Cette attitude, aujourd'hui regardée comme naïve et même pathétique par certains théoriciens et écrivains, a certainement son origine dans cette considération philosophique dans sa simplicité : l'auteur comme le lecteur parlent de ce monde sensible dans lequel ils sont ancrés, dans lequel ils vivent, aiment, souffrent, envient, haïssent... Ils n'en ont pas d'autre. Et quand bien même ils ont l'ambition d'en créer un, inévitablement ils se servent des ingrédients qu'ils connaissent le plus, c'est-à-dire le monde qui les entoure. Et ainsi ils deviennent chroniqueurs impénitents et lecteurs habitués à la consommation de ces chroniques, et inlassablement reprennent des situations usées, avec quelques variantes et rejoignent ce club encombré des « faiseurs d'histoires » ou « bonimenteurs » assurant statistiquement une très large part de la production littéraire et de sa consommation plus ou moins passive.

Mais ceci n'est pas incompatible avec la production romanesque ambitieuse où l'écriture et la manipulation de la langue témoignent d'un investissement intellectuel majeur. Il en est ainsi de Gustave Flaubert dont un critique a dit, en substance, qu'il

². H. MITTERRAND, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p.6.

n'avait rien à faire d'*Emma Bovary* qui est une bien petite chose. Avec le recul et intellectuellement parlant ces propos portent une large part de raison si l'on excepte la formidable innovation de la nature du narrateur qui s'estompe peu à peu en avançant dans la narration, tout en restant omniscient et omniprésent. Mais il n'en sera jamais ainsi de la technique de l'écriture de Gustave Flaubert. Laquelle se vérifie largement dans ses autres œuvres, *Bouvard et Pécuchet* par exemple. Y compris dans l'érudition dont fait preuve le maître du réalisme, l'auteur de *Salammbô*.

Cette préoccupation légitime en littérature, où personne n'a le droit d'exclure autrui, du moment qu'il arrive à se faire éditer, rappelle l'attitude d'Émile Zola selon lequel l'écriture est la « *méthode expérimentale appliquée dans le roman, avec toute la rigueur scientifique [où] nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature*³. »

De tous temps, l'idéal d'une écriture qui se veut reflet et miroir de la vie a dominé, du moins statistiquement, sans doute parce qu'elle offre une plus grande lisibilité et parce que l'écriture romanesque a son pendant et son sens chez un lecteur qui en assure et le déchiffrement et la promotion ou la diffusion. A tel lecteur, l'érudition la plus exemplaire résiderait dans *Madame Bovary* et à tel autre cette œuvre est une petite chose de peu d'importance. Vision esthétique, faisant de lui un lecteur désormais averti et en mesure de regarder autrement l'œuvre littéraire et l'érudition qu'elle renferme. Il ne sera plus sensible, naïvement, de manière profane, aux œuvres où la fonction énonciative s'esquive, se fait clandestine au profit de la fonction narrative énumérant des péripéties et les organisant selon l'antique succession déjà annoncée par Aristote.

Parvenu au terme du roman, le lecteur ne sentira pas le besoin de revenir à la phrase d'ouverture pour une seconde lecture, car, d'abord il ne l'aura pas remarquée et ensuite il aura l'impression que l'œuvre est épuisée dans ses moindres recoins. Dans

³. E. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 1971, p.65.

ce genre de littérature, l'écriture s'efface devant la narration très discrète des faits et rejoint ainsi, par cette option longtemps en vigueur, l'avis de Boris Tomachevski :

« Tout le système de motivation s'efforce de rendre invisibles les procédés littéraires, de développer le matériau littéraire de la manière la plus naturelle, c'est-à-dire imperceptible⁴. »

C'est ce procédé qui va délimiter l'espace où la narration, souveraine mais discrète, va s'exercer pleinement. Encore une fois, le texte littéraire, le roman, montre des dispositions, des capacités d'accueil exceptionnelles, lui permettant de concilier autant de versions, d'objectifs, de thèmes, de choix d'écriture, pour mériter pleinement cette ambition d'interdisciplinarité. Il est légitime de soulever cette question : *que devient la fiction, première nature du roman, lorsqu'elle est subordonnée à autant d'objectifs à la fois ?* Pour répondre objectivement, et sans prétention, l'on est tenté de dire qu'elle subit un éclatement. *Lui est-il profitable ?* Assurément lorsque ce sont des lauréats du prix Nobel de littérature qui en sont les stratèges. *Comment lui est-il profitable ?* Certainement et avant tout en introduisant cette dimension d'originalité extrême puis en dépayasant le lecteur qui se surprendra à suspendre momentanément sa lecture pour s'interroger sur le cheminement de la narration et ses divers niveaux, dont certains sont loin d'être conventionnels, linéaires, puis en regardant de près les fondements de toutes les histoires racontées dont la distribution englobe des temps et des lieux très éloignés les uns des autres, et enfin à examiner les protocoles de l'énonciation tour à tour employés ou adoptés par ces auteurs primés par la plus glorieuse des institutions, la fondation Nobel. Lesquels protocoles d'énonciation se dérobent sans cesse pour faire perdre pied à ce même lecteur, qui, face à cette érudition écrasante, n'a d'autres choix que d'être docile, et de se conformer à ces modes de lectures imposés par l'auteur mais avec un savant sens de la poésie, de l'ironie, et de l'écriture.

⁴. B. TOMACHEVSKI, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p.300.

***VII - De
l'intertextualité***

1- Reproduction

2- Dissipation

3- Éviction

« Il se pourrait que quelque petite racine de l'arbre sacré vive encore. Alors, nourrissons-la, qu'elle puisse devenir feuilles et fleurs et se couvrir d'oiseaux qui chantent. »

Chanson indienne anonyme

Entre « *Mael, issu d'une famille royale de Cambrie, fut envoyé dès sa neuvième année dans l'abbaye d'Yvern, pour y étudier les lettres sacrées et profanes.* » ouverture de *L'île des pingouins*, « *Era Mino s'était élevé par son humilité au-dessus de ses frères, et, jeune encore, il gouvernait le monastère de Santa Fiora.* », début du *Puits de Sainte Claire*, et « *L. Aelius Lamia, né en Italie de parents illustres, n'avait pas encore quitté la robe prétexte, quand il alla étudier la philosophie aux écoles d'Athènes.* », commencement de *L'étui de nacre*, exemples de romans d'Anatole France, la ressemblance est flagrante, pour ne pas dire qu'il s'agit du même énoncé. L'intertextualité, est aujourd'hui une réalité théorisée, reconnue, étudiée et même traquée lorsqu'elle atteint l'extrémité du

plagiat. Réalité logique lorsque l'on pense à la contribution de la littérature et de la massive consommation de celle-ci dans l'apprentissage linguistique et la maîtrise de la langue. Les plus grands écrivains sont autodidactes, c'est-à-dire formés par la seule pratique de la lecture, et ainsi sont influencés et reproduisent plus ou moins ce qu'ils ont lu.

L'effet de la littérature, des textes, agit sur les lecteurs d'autant plus durablement, d'autant plus densément qu'il est inaperçu, lent, diffus. Cette activité, ces effets constituent chez le lecteur, qui peut devenir écrivain à son tour, une forme de réserve linguistique, de savoir, de culture, une économie sémantique au sein de laquelle, il reconnaîtra le monde puis le dira ensuite.

Si l'on replace la littérature sur l'axe communicationnel, en en faisant un discours tenu à l'intention d'auditeurs-lecteurs, le texte construit implicitement une certaine conduite de la lecture et crée ainsi un espace de communication et même de complicité et de connivence à travers les stratégies textuelles qu'il adopte. Tel lecteur comprendra aisément tel message au second degré s'il est doué d'une solide culture, tel autre en fera une compréhension carentielle, ou peut-être même erronée. Mais en littérature, une compréhension erronée ou lacunaire n'implique pas d'incidences dramatiques ou regrettables. A la différence des autres situations de communication où cela peut aller jusqu'à l'homicide, dans le domaine médical par exemple. Au-delà de l'œuvre, existe un espace virtuel fait de tous les autres textes et du bruissement des paroles du monde, inspireurs à plus d'un titre. Un espace de participation commune à une même éloquence, un même art que le mode ou le code d'écriture imposé étant lui-même la résultante d'autres espaces ainsi construits et ainsi consommés. Le décalage, souvent d'importance, tant sur le plan temporel et historique que géographique, fait que la littérature évolue et des écoles, des genres, des mouvements, naissent ou disparaissent. Mais leur origine est la même : l'engendrement textuel à des fins esthétiques et de loisirs, donc de communication sans objectifs utilitaires et immédiatement rentables. Un engendrement textuel issu

de l'immense liberté dont jouissent l'écrivain et aussi le lecteur dans une certaine mesure.

La littérature apparaît ainsi comme un immense lieu de rencontres intellectuelles, où l'écriture, chaque écriture et pratiquement chaque œuvre est potentiellement habitée par toutes celles lues auparavant par l'auteur et dont l'interprétation est elle aussi soumise à toutes celles lues par le lecteur. C'est sur ce deuxième pôle de la communication que toutes les théories de la réception se fondent aujourd'hui. Tous les « *chuchotements poétiques* » antérieurs déterminent le degré d'efficience de la communication auteurs-lecteurs. Car la production littéraire ne naît pas *ex nihilo*, c'est plutôt l'adaptation, dans tous les sens du terme, des œuvres antérieurement lues et intellectuellement intériorisées.

Gustave Flaubert a sans doute compris cela, qui a fait un véritable travail de reconnaissance envers ses prédécesseurs, en investissant une quantité énorme de citations, de références de savoirs dans *Bouvard et Pécuchet*. Il se montre redevable aux livres précédents, ceux-là mêmes que *Bouvard et Pécuchet* ont le projet de connaître profondément. Gustave Flaubert emprunte au su et au vu de tous ses lecteurs, à cette immense réserve constituée par la littérature et il en use à profusion.

L'œuvre littéraire, d'une certaine manière, se réduit à cet état de la communication où

« *Tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse – non pas sa réponse immédiate, bien sûr, car il ne faut pas interrompre un orateur ou un conférencier par des remarques personnelles; mais aussi en fonction de son accord, de son désaccord, ou, pour le dire autrement, de la perception évaluative de l'auditeur [...] Nous savons désormais que tout discours est un discours dialogique, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle¹.* »

En littérature, ce point de vue de Tzvetan Todorov, vaut plus que dans toute autre discipline, car les actes de langage sont en situation spécifique dans la fiction : en

¹. T. TODOROV, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.292.

plus des paroles, l'auteur se doit de créer l'environnement logique de ces paroles, tant sur le plan spatiotemporel, que des dispositions psychologiques des personnages.

L'acte d'insérer ces paroles dans un environnement contextuel plus vaste ou dans des références, indiquant au sens large de l'expression, un fond culturel commun, rend la communication plus efficiente, oriente l'interprétation, et augmente, dans le cas du récit traditionnel, l'illusion de la transparence. Tel est le cas dans les ouvertures suivantes : « *Je ne doute point, monsieur l'abbé, de l'horreur que je vous inspire.* » *Les Anges noirs* de François Mauriac, « *Puis-je monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ?* » *La chute* d'Albert Camus, et « *Pierre s'engouffra dans le métro.* » *Pierre et Luce*, de Romain Rolland, « *Il est monté dans un autobus long courrier.* » *La montagne de l'Âme* de Gao Xingjiang.

C'est sans doute dans cet esprit qu'Umberto Eco écrit dans l'avant-propos du *Nom de la Rose*, intitulé à juste titre, un manuscrit bien sûr :

« *Il est des moments magiques, de grande fatigue physique et d'intense excitation motrice, où surgissent des visions de personnes connues par le passé ("en me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés"). Comme je l'appris plus tard dans le beau livre de l'abbé de Bucquoy, surgissent pareillement des visions de livres non encore écrits².* »

Umberto Eco prend le soin d'ajouter ceci dans l'apostille au même roman :

« *Quand l'œuvre est finie, le dialogue s'instaure entre le texte et ses lecteurs (l'auteur est exclu). Au cours de l'élaboration de l'œuvre, il y a un double dialogue : celui entre ce texte et tous les autres textes écrits auparavant (on ne fait des livres que sur d'autres livres et autour d'autres livres) et celui entre l'auteur et son lecteur modèle. [...] Il se peut que l'auteur écrive en pensant à un certain public empirique, comme le faisaient les fondateurs du roman moderne, Richardson, Fielding ou Defoe, qui écrivaient pour les marchands et leurs femmes; mais Joyce aussi écrit pour un public, lui qui pense à un lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale³.* »

². U. ECO, *Le nom de la rose*, Paris, France loisirs, 1985, pp.10-11.

³. *Ibid.*, p.529.

VII.1. Reproduction

Mais le point de vue, sans doute le premier et le plus décisif, le plus franc et le plus direct a été formulé en ces termes par Guy de Maupassant, qui, ainsi, mérite largement la considération due au fondateur de l'idée de l'intertextualité, d'autant plus que son statut d'écrivain lui permet pleinement d'émettre un avis faisant autorité. Nul mieux qu'un écrivain ne peut expliquer, du moins en partie, la provenance de l'art d'écrire, et de composer des œuvres littéraires. Guy de Maupassant s'interroge ainsi et interroge par là même tous les discours se rapportant à la production littéraire et à sa provenance :

« Qui peut se vanter, parmi nous, d'avoir écrit une page, une phrase qui ne se trouve déjà, à peu près pareille, quelque part. Quand nous lisons, nous, si saturés d'écriture française que notre corps entier nous donne l'impression d'être une pâte faite avec des mots, trouvons-nous jamais une ligne, une pensée qui ne nous soit familière ? ¹ »

Toute écriture, toute production est donc peu ou prou reproduction plus ou moins traitée, déguisée, détournée, d'écrits antérieurs. Ce qui tiendrait en échec la créativité, l'innovation, l'originalité, ferments indispensables au maniement du verbe. Mais « *l'impression d'être une pâte faite avec des mots* » n'empêche nullement de remodeler encore une fois cette pâte et de lui donner une forme inédite et surtout de lui faire dire ce qui n'a jamais été dit auparavant. *Sinon comment seraient nés tous ces courants innovateurs, ces genres récents, ces écritures de plus en plus performantes, affranchies de la sempiternelle préoccupation de vouloir, encore une fois, surenchérir sur*

¹. G. MAUPASSANT (de), *Le roman*, Paris, Garnier, 1959, p.17.

le monde alentour des humains et sur cet autre, encore plus mystérieux qui leur est intérieur ? Les deux étant inépuisables car la littérature même en tant que discours atteint de gigantisme, poursuit son déploiement avec une insolente puissance jamais prise en défaut. La production la plus féconde en livres et en œuvres revient sans conteste à la littérature qui aligne plus de productions à elle seule que le reste des disciplines.

Produire ou reproduire pourraient bien être synonymes de beaucoup d'occurrences du verbe écrire, même intransitivement et dans le sens de Roland Barthes :

« Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure². »

Ébranler le sens du monde en associant sa parole, en la mélangeant à celle des autres, cela décuple sans doute la force de cet ébranlement du monde. Et si la question demeure c'est parce que l'écriture antérieure y a partiellement répondu, l'ayant laissée sans réponse ou ayant posé simultanément d'autres questions auxquelles, ceux venus après, tenteront de répondre. Ainsi la question demeurera et les hommes utiliseront encore et encore, éternellement, cette merveilleuse faculté de dire et cette autre encore plus merveilleuse, magique, d'écrire. Samuel Beckett ne disait-il pas dans *L'innommable* qu'« il faut dire des mots tant qu'il y en a. » Cette inflation de dire des mots, juste pour les dire, semble presque une constante dans la littérature moderne et post moderne comme aime à l'appeler certains théoriciens. Une constante ou l'apanage de ce désormais discours déconstruit, ou mieux, construit, du moment qu'il s'adosse à lui-même et à rien d'autre qui lui soit extérieur. Adossement abstrait du discours à lui-même et aux autres discours, illustrant donc de la manière la plus tangible l'intertextualité indispensable à la génération infinie de l'écriture.

². R. BARTHES, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, p. 8.

Après avoir cité et commenté l'ironie de l'incipit de *L'homme sans qualités* de Robert Musil, lequel ayant adopté longuement la terminologie et la tournure phrastique technique de la météorologie, revient à une autre ironie, créant un rapport de dénonciation réciproque entre les deux parties distinctes de ce même incipit en le terminant ainsi :

« [...] Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913³. »

et celui de Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert, non moins ironique :

« Comme il faisait une chaleur de trente-trois degré, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert⁴. »

Andrea Del Lungo affirme :

« L'intertextualité permet donc à la parole romanesque de se propager à travers le temps, d'errer dans différentes époques tout en ouvrant des champs de signification virtuellement infinis. Pour en venir à nos jours, même Umberto Eco n'hésite pas à reproduire le stéréotype de début dans un roman dont la stratégie d'ouverture extrêmement raffinée renvoie à chaque instant à des topoi et à des modèles connus : *Le Nom de la rose*. Après la première allusion ironique à la découverte du manuscrit, déjà évoquée plus haut, le "Prologue" s'ouvre par un commencement vraiment absolu, à savoir par la citation littérale de la première phrase de l'Évangile selon saint Jean⁵. »

Tous les exemples cités trahissent la discrète présence, sinon l'insidieuse présence d'un auteur qui agite l'ironie de loin, comme signe d'appartenance méritée à la confrérie des écrivains et souscrivant pleinement à un projet intertextuel. Ce qui constituera toujours un choix scriptural fait en toute connaissance de cause communicationnelle, dans la mesure où le lecteur averti en savourera l'ironie et se sentira en terrain familier, et dans l'autre mesure où le lecteur profane en reconnaîtra l'habituelle redondance, la savourera également, et se sentira en terrain familier, à l'abri des innovations et de la perplexité qu'elles déclenchent.

³. R. MUSIL, *L'homme sans qualité*, Paris, Seuil, 1956, p.9.

⁴. G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1951, p.8.

⁵. A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p.75.

C'est pour expliciter cet état de fait que Gérard Genette, théoricien rompu aux arcanes des discours sur la littérature, a inventé le néologisme de transtextualité qu'il définit tout simplement par «*transcendance textuelle du texte [...] (c'est-à-dire) tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*⁶.»

Quelque temps auparavant, Mikhaïl Bakhtine avait pensé que

« Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui le mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui⁷. »

Et même l'Adam primordial devait être imbu du discours divin, celui du royaume d'où il a été exclu pour désobéissance, endoctriné qu'il fut par un autre discours, trompeur semble-t-il... Le glissement vers le fatal secret du commencement guette quiconque s'aventurerait au-delà de certaines limites. Mais cette frontière est encore un effet de discours. Et le commencement le résultat de son impuissance.

Il semblerait que l'on pourrait remonter à chaque fois un peu plus anciennement dans le processus d'engendrement des œuvres à partir d'autres œuvres, du moins dans l'explication de ce phénomène puisque Hans Robert Jauss écrit en 1978, dans *Pour une esthétique de la réception* :

« Une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'informations; par tout un jeu d'annonces, de signaux-manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès le début crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit, attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être étendue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite et implicite des genres et des styles⁸. »

⁶. G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.7.

⁷. T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.98.

⁸. H.-R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.50.

Quelques années auparavant, cependant, et le mérite lui reviendrait sans conteste dans l'ouverture de cette voie prenant en considération le lecteur, son expérience de la lecture, ses attentes, Iouri Lotman disait ceci :

« [Le lecteur] a intérêt à recevoir l'idée la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types qu'il doit disséminer dans sa conscience pour percevoir le texte. Ces renseignements, il les puise pour l'essentiel dans le début⁹. »

Et mérite supplémentaire, Iouri Lotman souligne l'importance du commencement, où la charge sémantique de la phrase d'ouverture rencontre la charge sentimentale en quelque sorte du lecteur en attente de lire et de prendre connaissance du texte.

La reproduction – du modèle s'entend – est donc une voie inévitable pour nombre d'écrivains, légitimement soucieux avant tout de satisfaire et donc de plaire à un très large public pour toutes les raisons imaginables. Parmi lesquelles une naturelle forme de sentiment de sécurité intellectuelle, celle de s'intégrer dans un genre d'abord, mais aussi dans une catégorie de ce genre qui, du moment qu'elle s'est ébauchée puis s'est imposée, offre une garantie de prégnance et même de suprématie.

Ainsi l'ouverture des *Dieux ont soif* : « Évariste Gamelin, peintre, élève de David, membre de la section du Pont-Neuf, précédemment section Henri V, s'était rendu de bon matin à l'ancienne église des Barnabites, qui depuis trois ans, depuis le 21 mai 1790, servait de siège à l'assemblée générale de la section. » d'Anatole France, et celle des *Caves du Vatican* : « L'an 1890, sous le pontificat de Léon XIII, la renommée du docteur X, spécialiste pour maladies d'origine rhumatismale, appela à Rome Anthime Armand-Dubois, franc maçon. » d'André Gide, en plus de la poétique et la sémantique encyclopédique qu'elle convoque, reproduit le modèle de la « présentation » d'un personnage en le nommant, en donnant sa profession, la date à laquelle il apparaît dans le roman, et autres détails le distinguant de l'informe masse de l'humanité, justifiant ainsi son « existence ». L'effet de réel est ainsi assuré. Celui

⁹. I. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p.305.

de la fiction aussi d'ailleurs. Et encore une fois la phrase d'ouverture se situe à cette lisière infinie où se rencontrent et se superposent très furtivement la littérature, l'encyclopédie et l'intertextualité. Car de cette dernière, elle reproduit une habituelle ouverture de romans. De la seconde elle dit l'essentiel de ce que le lecteur doit connaître d'un, de deux, ou de plusieurs personnages et qui puisse tenir dans une phrase conventionnelle, sans tumescence verbale relevant de l'excroissance enlaidissante. De la première, elle constitue un infime noyau, commencement d'un atome, entrant dans une infinitésimale participation à la gigantesque discipline.

Entre les trois ouvertures suivantes : « *Mon sommeil a toujours été léger et intermittent.* » débutant *Le Lieutenant-colonel de Maumort* de Roger Martin du Gard, « *Jean Péloueyre, étendu sur son lit, ouvrit les yeux.* » commençant *Le baiser au Lépreux* de François Mauriac, et « *Autrefois je restais tard au lit et j'étais bien.* » phrase d'ouverture de *La corde raide* de Claude Simon, il y a un « lien de parenté » indéniable, celui du sommeil et de son corrélat naturel, le réveil, qui, dans l'encyclopédie, relève de l'un des débuts habituels des récits. *Mais s'agit-il d'intertextualité ?* Oui. Même si le socle commun aux trois phrases n'implique pas nécessairement les mêmes suites. Mais une autre intertextualité existe entre l'une ou l'autre de ces ouvertures et le bruissement des phrases du monde. Ainsi « *Saint Martin soit béni !* » Un tel énoncé doit être prononcé des milliers de fois de par le monde. Surtout par ceux qui habitent près de Saint Martin à l'instar de *Colas Breugnon*, narrateur du roman éponyme. Mais à ce niveau rien n'apparaît de ce qui va suivre. Et cette ouverture, en plus du bruissement des paroles du monde, offre une ouverture sur une infinité de possibilités de « *ces livres dissipés à mesure* », au sens de Gracq.

En dehors de la certitude de l'existence d'un énonciateur, fût-il anonyme, l'incertitude totale entoure un tel énoncé. Le statut de cette phrase est à la fois littéraire, encyclopédique et intertextuel d'où l'indétermination de la nature fictionnelle d'une telle ouverture de roman, bien entendu isolée de son contexte physique à savoir le livre, et textuel, c'est-à-dire la suite de l'œuvre.

A propos de ce genre d'ouverture de roman, Gérard Genette trouve que : « *Ce type de proposition peut introduire dans le texte de fiction des îlots non fictionnels ou indécidables*¹⁰. »

Ce qui redéfinit l'œuvre, y compris dans son ouverture, comme un assemblage savant de fragments qui deviennent constitutifs de pans entiers significatifs de l'œuvre, où l'intérêt, de local, se déplace, en s'intensifiant, pour devenir total. Totalité signifiante et entité entrant dans la laborieuse composition de l'œuvre d'abord, de la littérature ensuite et où la référence, même réelle, devient texte et acquiert ce nouveau statut de la fiction, ou du réel participant à l'élaboration de la fiction et dont la méconnaissance gêne peu ou prou la lecture, mais ne peut l'arrêter en aucun cas. Et c'est là un autre cas d'intertextualité où les textes se recourent, se ressemblent, communiquent entre eux, permettent cette lecture, plus ou moins partielle. Et qui, paradoxalement, et dans la symétrie de la lecture carentielle ou défectueuse, peut mener à la révélation de sens imprévus par l'auteur. Et c'est là le travail de la critique universitaire, ardue et laborieuse, théorisante et conceptrice de terminologie...

La duplicité de nature fictive/réelle est en fait très présente dans pratiquement toutes les phrases d'ouverture du corpus, car, à ce niveau du texte, un autre type d'intertextualité, interfère inévitablement sur la littérature, la pesanteur du réel, aidant, et pour certaines occurrences, créant ce même effet du réel fortement investi. Cet état de choses, pratiquement obligatoire, entretient cette duplicité. Et confère ce rôle capital à la phrase d'ouverture.

Dans toutes ces ouvertures se voulant représentation(s) des réalités encyclopédiques du monde, la reproduction de phrases est visible et l'intertextualité évidente. Aucune grande différence par exemple entre « *10 février 189* , la neige qui n'a cessé de tomber depuis trois jours, bloque les routes.* » commençant *La symphonie pastorale* d'André

¹⁰. G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.245.

Gide, « *Gérard Lacase, chez qui nous nous retrouvâmes au mois d'août 189.*, nous mena Francis Jammes et moi, visiter le château de la Quart fourche dont il ne restera bientôt plus que des ruines, et son grand parc délaissé où l'été fastueux s'éployait à l'aventure. » ouvrant *Le fleuve de feu* de François Mauriac, et « *Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194**, à Oran. » débutant *La peste* d'Albert Camus, reprenant l'indication de la date à une décennie près. Rétention de l'information accentuant fortement l'effet de réel, pour entretenir le mystère et ce refus de divulgation de toutes les données.

VII.2. Dissipation

De l'écriture de l'ouverture du roman dépend le reste. De sa lecture aussi. Opérations complexes car « lire, c'est lutter pour nommer, c'est faire subir aux phrases du texte une transformation sémantique¹. »

Et par cette activité de lecture, corollaire naturel et processus révélateur de l'œuvre, le lecteur ne fait que transformer, enrichir, compléter, revoir sa propre formation sémantique. Le roman, en tant que discours de fiction, marque le lecteur de manière indélébile. Peut-être même plus durablement parce que c'est de la fiction. En effet, le lecteur, dans sa consommation des œuvres romanesques et littéraires de manière générale, ne dissocie pas certains discours de certains autres. Tout ce qu'il lit, entre dans une globalité, celle de sa continuelle formation intellectuelle, et, fiction ou non, toute lecture, donc tout apport sémantique supplémentaire, se dissipe dans les méandres de son épanouissement spirituel.

Ainsi le lecteur baigne dans une forme d'intertextualité mentale à partir de laquelle il appréhende le monde et les autres œuvres littéraires. L'auteur aussi d'ailleurs. Ce qui le conduit, de par son métier d'écrivain à une intertextualité de la concentration, par l'ambition légitime de tout vouloir dire à propos d'un personnage par exemple, de sa naissance, de son aspect physique, y compris ses vêtements, de sa généalogie, de sa profession, de son habitation, des objets qui l'entourent, qu'il possède, etc. Car ici, sont de la plus haute importance ces marques d'identité, ces détails, qui prennent

¹. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.98.

tout leur sens en rapport avec l'incarnation, non seulement d'un homme ou d'une femme mais de tout ce qui les entoure et leur donne une épaisseur, ambition de toute fiction. Car comme le rappelait Honoré de Balzac :

« Tout est vrai dans le monde réel; mais la plupart des choses vraies deviennent invraisemblables dans cette histoire des mœurs qu'on nomme le Roman; aussi les historiens du cœur humain doivent-ils, pour rendre le vrai vraisemblable, donner toutes les racines d'un fait. Ce qui constitue les longueurs, tant blâmées par les critiques lorsqu'ils n'ont plus autre chose à reprocher, et c'est là la raison de cette introduction². »

L'évolution romanesque, par ce réflexe de différence, à la base de tout projet innovateur, adopte, à un moment ou à un autre, une nouvelle écriture, dont la rétention ou l'omission de l'information est sans doute la pierre angulaire. L'intertextualité n'est plus la représentation mais la dissipation programmée de cet héritage lourd et abondant. Dont les lointains précurseurs sont Denis Diderot et Laurence Sterne. Laquelle dissipation a commencé avec le nivellement des instances discursives et narratives, le passage sous silence des différentes sources énonciatives, la réduction considérable de l'autorité du narrateur.

Roland Barthes, dans *S/Z*, pose la question décisive du sémioticien, regardant autrement le texte :

« On ne sait jamais s'il [l'auteur] est responsable de ce qu'il écrit (s'il y a un sujet derrière son langage); car l'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : Qui parle ?³ »

Le texte prend ses distances par rapport à la norme longtemps reproduite et inventée par l'invention et l'adoption de procédés autres, les utilisant pour accomplir des transmutations de la matière romanesque par des moyens inédits. La première transmutation consiste en l'alignement d'éléments dépourvus de leurs contextes habituels. Échanges de paroles vides de sens car ne provenant d'aucun fait et sans incidences. Constructions structurelles autoportées, n'aboutissant à aucun terme, ni

². H. BALZAC (de), *Le théâtre comme il est*, dans la Comédie humaine, Paris, Gallimard, 1976, p.588.

³. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.146.

à aucune échéance. Prise de paroles dès la phrase d'ouverture sans identification de l'énonciateur.

Dans *Le nœud de vipères* de François Mauriac : « *Tu seras étonnée de découvrir cette lettre dans mon coffre, sur un paquet de titres.* », cette ouverture ne porte aucune indication sur l'auteur de cet énoncé, de même que dans *La bataille de Pharsale* de Claude Simon : « *Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide encore le soleil et l'œil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) [...]* ». Le constat est également valable pour « *Aujourd'hui, maman est morte.* » commencement de *L'étranger* d'Albert Camus. Ainsi, sans élans actifs, l'engendrement textuel sert à l'avortement continu de la narration. Car la parole drue, féconde, annule la fonction au sens proppien et empêche l'agglutinement d'unités en mesure de mener vers un état de transitivité narrative. L'intransitivité n'est qu'écoulement fluide de l'écriture, sans accroc, ne menant nulle part sinon à elle-même.

Les exemples les plus significatifs et les plus évidents de dissipation intertextuelle, sont certaines phrases d'ouverture des romans de Claude Simon où la monumentale inflation des dires, par rapport aux informations, instaure l'incapacité, voire l'incompatibilité de créer un lien entre les différents faits, car la dissémination tend vers l'extrême : la rupture totale et répétée du récit. Telle information fragmentaire n'est saturable que bien plus tard et partiellement – si elle l'est jamais. Entre l'information et sa suite, à dérouter le lecteur le plus averti, une longue césure met en attente prolongée l'instauration du lien de continuité logique et indispensable à tout récit de fiction.

Et, se placer dans la perspective d'un déroulement de cause à effet, dans la juxtaposition mitoyenne des péripéties, fera chuter très rapidement la tension narrative, car dans cette écriture de la dissipation, ni objet, ni sujet, sujet de l'énonciation s'entend, ne sont présents, et encore moins identifiables. Il ne s'agit

plus d'une parole sur le vraisemblable, mais d'écriture diluant le fait dans le puissant solvant du dire. Seul l'acte d'énonciation ou d'écriture demeure vrai. Et se dissipe en lui toute prétention à la narration et à la représentation d'un extratextuel ou de son pendant. Michel Foucault résume ainsi la pensée d'un tel auteur :

« Me voilà protégé dans la forteresse indélogeable où l'affirmation s'affirme, s'ajustant exactement à elle-même, ne débordant sur aucune marge, conjurant tout danger d'erreur puisque je ne dis rien d'autre que le fait que je parle⁴. »

Émile Benveniste va dans le même sens en détournant les enjeux de la prise de parole, applicables aussi à la production d'un roman et donc de son ouverture :

« Le mécanisme de la langue implique que nous formulions des jugements, des appréciations sur les choses et ceci en propositions complètes, c'est-à-dire sous forme de prédication [...] tout est prédication dans la langue tout est affirmation d'existence⁵. »

Julia Kristeva, quant à elle, voit que :

« La prédication et/ou l'énonciation, apparaît alors comme une pratique essentiellement contradictoire, et cette contradiction est coextensive à la contradiction qu'est un sujet parlant depuis et contre un corps, dans et contre un réel. La totalité que constitue la prédication - cet abri où se réfugie un ego se référant à une identité enfin identifiée -, est fondamentalement brisée, intotalisable, opérante sur l'infini⁶. »

Alors, dans la production romanesque moderne et postmoderne, se développa une faculté nouvelle : dissiper à mesure le discours, percevoir toutes les possibilités narratives et les rendre caduques par un arrêt scriptural, s'enroulant sur lui-même, reprenant la même proposition, la développant, l'étouffant par de nombreux commentaires, s'étirant longuement puis reprenant une autre proposition et ainsi de suite jusqu'à évincer le moindre fait, le rendre orphelin, isolé, impuissant devant les excroissances discursives soudées, infranchissables, cumulant toutes les autorités. Aucune suite sinon celle de la juxtaposition. Aucune projection en dehors de

⁴. M. FOUCAULT, *La pensée du dehors*, Critique, n°20, 1966, p.52.

⁵. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p.154.

⁶. J. KRISTEVA, *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975, p.251.

l'empilement. Aucune continuité à part l'entassement. Aucune amélioration sans le cumul des contiguïtés.

Ainsi, l'écriture, a l'ambition de se réfléchir dans le sens de se penser mais aussi de se renvoyer sa propre image, dépourvue qu'elle est de toute référence extratextuelle. Passant de « *Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194**, à Oran. » ouvrant *La peste* à « *Aujourd'hui, maman est morte.* », phrase d'ouverture célébrissime de *L'étranger*, romans d'Albert Camus, le narrateur dépossède la phrase d'ouverture de l'activité de l'énonciation et de son effervescence pour l'anéantir dans l'affirmation de la mort. La mort de la mère du narrateur. Métaphoriquement le rideau de la mort arrête toute activité y compris celle de la narration. Et existentiellement, une page considérable est définitivement tournée à partir du moment où l'on n'est plus le fils, le petit de quelqu'un. Le dispositif phrastique contient les faits et les narrations et semble ne permettre que le commentaire sur cet état d'ultime passivité qu'est la mort.

Dans cette écriture de la dissipation, la structure construite en acoustique de l'écho imprime un premier mouvement à la parole afin que plus rien n'adhère à quoi que ce soit d'extratextuel. C'est le cas dans ces deux phrases d'ouverture : « *C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard.* », commençant *Les Faux-monnayeurs*, et, « *Mes chers amis, je vous savais fidèles.* » débutant *L'immoraliste*, œuvres d'André Gide. Dans l'une comme dans l'autre de ces phrases d'ouverture, aucun fait si ce n'est un discours qui s'amorce. La formulation résonne dans le vide et le silence de « *se dit Bernard* » fragment réflexif de « *croire que j'entends des pas* ». Le discours s'anéantit dans ce semblant de dénonciation de l'énonciation. Mais qui ne révèle rien. Car rien ne se passe. Dans le deuxième énoncé, l'indécidabilité est double à ce niveau du texte. Énoncé fictif ou réel. Puis l'imparfait introduisant l'alternative. Les amis sont toujours fidèles et c'est pourquoi le narrateur le leur rappelle. Ils ont cessé de l'être et le narrateur le leur reproche.

Disjonction donc dès la phrase d'ouverture, pour céder le pas, l'espace, la voie, la voix, au discours créant son autotélicité parce que parole ne renvoyant à rien d'autre qu'à elle-même. Sur ce sujet, Andrea Del Lungo oppose au traditionnel commencement, avec accentuation de l'effet de dramatisation, nommé par Horace *in media res*, un autre type d'incipit celui dit *in media verba* :

« La définition même d'*in media res* n'a donc plus de sens par rapport à une forme romanesque qui efface les "choses" en question, à savoir les événements de l'histoire, en déplaçant radicalement l'énigme du roman du plan du contenu narratif à celui de la narration : le référent étant la parole même, le seul événement qui peut faire l'objet d'un récit concerne l'origine de cette parole et son rapport avec les "obstacles visuels" du monde environnant; et l'incipit ne peut que se situer au milieu d'un tel discours, d'une telle parole – *in media verba*, donc⁷. »

Désormais, et contre toute logique traditionnelle du roman qui se construit sur la narration de faits, de péripéties, avec occasionnellement, des paroles précédant ces faits, souvent pour les annoncer, ou les suivant, pour les commenter, il est possible de construire une œuvre, en l'occurrence un roman, seulement sur des paroles. Qui ne divulguent rien. Ni sur leur origine. Ni sur leur destinataire. Ni sur aucun fait extratextuel. L'un des précurseurs dans ce domaine est sans conteste Paul Valéry avec *Monsieur Teste*, où le discours est maître jusqu'à l'ultime phrase : « *Marche funèbre de la pensée.* » En passant par cette autre, verdict sans appel de la désincarnation et de la dissipation dans l'intangible : « *Il n'y a pas d'image certaine de M. Teste. Tous les portraits diffèrent les uns des autres*⁸. »

Et sur un tout autre plan, celui de la communication et des présupposés du discours littéraire, vu sous l'angle du rapport établi par le texte en tant qu'énoncé, mais produit d'un processus d'énonciation non formulé ou implicite, d'où une « dissymétrie » conséquente entre énonciation et réception. Antoine Culioli explique:

« Tout énoncé suppose un acte dissymétrique d'énonciation, production et reconnaissance interprétative. Ramener l'énonciation à la seule production, c'est, en fin de compte, ne pas

⁷. A. DEL LUNGO, *L'incipit Romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p.123.

⁸. P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1946, p.104.

comprendre que l'énonciation n'a pas de sens sans une double intention de signification chez les énonciateurs respectifs. Ces derniers sont à la fois émetteur et récepteur, non point seulement en succession, mais au moment même de l'énonciation⁹.»

Sans doute que le sujet n'a pas été assez dit. L'apport est considérable pour ne pas dire unique, de la production littéraire et spécialement romanesque, aux discours de la théorie et de la critique littéraire et même des sciences du langage de manière générale, les renouvelant et les réorientant complètement. L'influence des productions romanesques récentes, a déterminé clairement la teneur de ces discours. Par cette prise de parole inédite et véritablement autotélique des auteurs modernes, par toutes les expérimentations menées dans cette nouvelle option d'écriture, les professionnels de l'approche des textes ont vu leurs attributions changer de nature et donc de discours. Ainsi Roland Barthes parle-t-il de cette voix, différente parce qu'elle provient d'une source inidentifiable, de provenance non localisable, irréductible à un être « unique » aussi omniscient et aussi omniprésent soit-il :

« [Cette] voix, qui, par un renversement "paradisique", reprend superbement toutes les voix du monde, et les mêle dans une sorte de chant qui ne peut être entendu que si l'on se porte, pour l'écouter (comme dans ces dispositifs acoustiques d'une grande perversité), très haut au loin, en avant, par-delà les écoles, avant-gardes, les journaux et les conversations¹⁰.»

Il en est de même de Catherine Kerbrat-Orecchioni. Depuis la reconnaissance d'une pluralité de discours sous tendant toute prise de parole et spécialement en matière de productions littéraires et romanesques où la densité extrême de l'écriture ne peut que s'alimenter aux productions antérieures, permettant l'émergence et la démonstration du bien fondé des processus de transvasements aboutissant aux concepts actuellement incontournables de transtextualité et d'intertextualité, Catherine Kerbrat-Orecchioni définit ainsi le sujet énonciateur :

« Ce n'est pas une entité psychologique homogène et monolithique, mais un objet complexe, autonome et déterminé tout à la fois, où se combinent des caractérisations tout à la fois

⁹. A. CULIOLI, *Sur quelques contradictions en linguistique*, Communications, n°20, 1973, p.86.

¹⁰. R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p.11.

individuelles, sociales et universelles, et où convergent des discours hétérogènes et diffus, qui dérivent de ses structures conscientes et inconscientes, de sa culture intertextuelle, de son savoir référentiel, de son rôle social¹¹.»

Définition qui fait penser beaucoup plus à un écrivain qu'à tout autre sujet énonciateur, du moment que l'écrivain, aujourd'hui, inlassablement, veut ébranler le monde. Mais à partir de ce que ce monde lui a inculqué. Par la dissipation des paroles par lui consommées tout au long de son existence.

Dans le même ordre d'idées, c'est-à-dire dénier au sujet énonciateur et à plus forte raison à un écrivain, une complète étanchéité et une totale indépendance par rapport au bruissement des discours du monde et aux chuchotements poétiques de ses prédécesseurs, Maingueneau avance fermement :

« Si l'analyse du discours ignore sur quelle théorie de l'énonciation elle se fondera, il est cependant une conception de l'énonciation qu'il faut rejeter, à moins de régresser théoriquement : ce serait une conception de l'énonciation qui permettrait de réintroduire, avec un appareil conceptuel nouveau, ce contre quoi s'est construite la linguistique du discours, l'autonomie du sujet, de la "parole" libre. L'énonciation ne doit pas déboucher sur une prise de possession du monde et de la langue par la subjectivité. Autrement dit, l'énonciation ne doit pas amener à poser que le sujet est "à la source du sens"¹².»

¹¹ . C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2002, p.197.

¹² . D. MAINGUENEAU, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976, p.100

VII.3. Éviction

Ce qui ferait de l'œuvre une entité en apparence tout à fait indépendante mais en connexions occultes avec des centaines d'autres, par ces mystérieux réseaux de recoupements, de références, de démarcations, de reniements, de sympathies plagiatrices, par ce flux encore plus mystérieux qui unit ces millions d'atomes linguistiques se complétant, se chevauchant, s'associant, s'opposant, ou s'annulant perpétuellement et implicitement pour accéder à une dimension sémantique certaine.

Un véritable travail alchimique, doublement assumé et opérant, se fait dans l'écriture – et accessoirement aussi par la lecture – lorsque l'écrivain, spontanément, choisit un mot, à l'exclusion de tous les autres, en combinatoire certaine avec certains autres, à l'exclusion de toutes les autres. Il s'agit là d'un véritable exercice d'acrobatie et de manipulation, à asseoir continuellement, à assurer avec la rapidité de prestidigitation indispensable à l'authentique créativité en coexistence lucidement construite avec toutes les autres, connues, lues, identifiées.

Les « *limbes de la littérature* » au sens de Julien Gracq, se trouvant tout autour de chacun de ces mots, de chacune de ces phrases, de chacune de ces œuvres. Et ainsi l'écriture tisse ce monde virtuel, infini, qu'elle se propose de combler et de mettre en relief. Travail de minutie, de détail, de grande haleine, de poétique entreprise, mais se faisant parce que se sachant porteur d'une noblesse sans nulle autre pareille, celle de créer, de divertir, d'apprendre, d'éduquer, d'agrémenter l'existence, la vie, l'esprit, l'intellect.

Tous ces liens ténus, cette texture brumeuse et informelle, cette toile de possibles virtualités entrent dans la composition de cette densité immatérielle – paradoxale – qui caractérise la littérature et en fait une discipline à part. « *Il était une fois, dans un royaume lointain...* » demeurera toujours une affirmation plus captivante, plus forte, plus dense, plus généreuse, offrant plus de rêves que n'importe quelle réalité, vérité, enseignement, technique, procédé de fabrication, etc.

Ce monde fictif, de par son appartenance à la littérature, acquiert une « réalité », une solidité, une matérialité à toute épreuve, à l'épreuve de l'oubli, à celle de la négligence, et consécration suprême à l'irréversible épreuve du temps. Le fruit de l'immortalité serait donc non au paradis perdu, mais sur terre tout simplement, dans les mots, dans leur poésie, leur littérature, leur densité, et leurs évictions réciproques. C'est à ce propos, mais dans un autre contexte, celui de l'inlassable recherche d'une phrase d'ouverture originale, par l'éviction des autres, par cette intertextualité de l'évitement qu'Andrea Del Lungo écrit :

« C'est en particulier le commencement qui pose un problème crucial au niveau de la représentation : point de contact entre l'œuvre et le monde, il est aussi, simultanément, instant de genèse et de construction d'un autre univers, celui de la fiction¹. »

Il est tentant de dire aussi, instant de genèse et de construction d'un autre univers, celui de la différence et de la distinction par rapport à toutes les autres œuvres. Car à un moment déterminé de l'évolution de la littérature, sans doute celui où l'homme était le centre de tout, des auteurs avait tout le loisir de dire simplement l'homme et le monde qui l'entoure immédiatement à tel point que certains écrivains ont raconté des biographies entières dans des romans fleuves.

Pour ce genre de romans, ceux de la reproduction d'une vie entière, Andrea Del Lungo précise qu'il existe

« [...] cette structure profonde constituée par les trois indications essentielles que le début du roman est censé fournir : l'espace, le temps et les personnages de l'histoire². »

¹A. DEL LUNGO, *L'incipit Romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p.203.

L'efficacité d'un modèle – du moins pour une époque déterminée – entraîne inmanquablement sa reproduction qui fait école, assurant ainsi une diffusion maximale, une renommée, une gloire même, le tout allant crescendo jusqu'à une mutation engendrée par l'insatiable besoin d'innovation et de créativité qui dictera à son tour l'éviction de modèles de manière ironique ou extrémiste.

Entre autres évictions opérées par les romanciers modernes, celle des dialogues ou des conversations, réduites au minimum, pour maintenir cette hégémonie de la voix qui dit tout. Du moment que ni l'espace, ni le temps ne sont reproduits à l'identique du réel, dans ce vraisemblable romanesque, arrière-plan statistiquement le plus courant en matière d'écriture, les conversations sont disséminées dans cette voix dominante, non localisable, provenant de nulle part et de partout. Car le dialogue, selon son déroulement classique, est un handicap pour cette dissipation de tous les ingrédients classiques résumables en ces questions : *qui ? quand ? où ?* Et c'est dans ce sens que Milan Kundera a écrit : « *La conversation n'est pas un remplissage du temps, au contraire c'est elle qui organise le temps, qui le gouverne et qui impose ses lois qu'il faut respecter*³ . »

C'est pourquoi le « sujet » l'emporte sur la « fabula » au sens d'Umberto Eco lui-même s'inspirant des travaux des formalistes russes. Lesquels ont superposé « fabula » et « sujet » en référence aux récits traditionnels où, selon une organisation spatio-temporelle classique, se déroulent des événements, la « fabula », agrémentés de commentaires, de réflexions, de digressions, d'explications, le « sujet ». La conversation ou le dialogue, font partie de ces événements constitutifs de la fabula. Certains dialogues, augmentent doublement le temps du récit, dans la mesure où ils se déroulent durant une séquence déterminée pour annoncer des événements qui se dérouleront plus tard pendant une autre séquence. Technique éprouvée dans les

². *Ibid.*, p.181.

³. M. KUNDERA, *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, p.44.

romans feuilletons ou ceux d'aventures, où l'échange de paroles consomme beaucoup d'espace textuel, primordial dans ce genre de productions.

Mais ailleurs, dans les romans de Claude Simon par exemple, le sujet anéantit presque complètement la fabula, car seule une voix monopolise le texte et ce, dès la phrase d'ouverture. Cette voix donne l'impression d'avoir commencé à parler avant le texte et le lecteur est appréhendé, « atteint » à un moment donné par cette parole dont il devient l'auditeur/lecteur. Lecteur non d'un récit, mais d'un sujet, sans la fabula. Et cette parole, s'oubliant, prend son envol et accumule avec une rare faconde des détails sur d'autres détails, des digressions dans d'autres digressions, des parenthèses, certaines elles-mêmes à l'intérieur d'autres parenthèses. Tel est le cas dans ce passage de *Parenthèse* ainsi intitulé à juste titre, de Claude Simon :

« [...] (comme si, pour lui, l'un et l'autre incarnaient complémentaires les viriles vertus dont il avait fait son credo : la seconde (la bouteille de champagne) à titre d'obligatoire accessoire de tout cérémonial, le premier, selon son état et la nature du liquide expulsé, priapique ou flasque, injurieusement exhibé alors de ce geste ignominieux ordinairement reflété par les parois vernissées des urinoirs) [...] »

De par ces choix originaux, c'est-à-dire par l'éviction programmée des protocoles traditionnels, les écrivains optent pour cette énonciation qui met le lecteur dans cette situation inédite qu'Oswald Ducrot a défini ainsi : « [...] l'énonciation transforme ipso facto la situation du destinataire en mettant celui-ci dans une alternative juridique inexistante pour lui auparavant : obéir-désobéir⁴. »

Loin d'être dans un statut juridique, à moins de vouloir intenter un procès à un auteur – ce qui arrive de moins en moins – le lecteur aura à obéir c'est-à-dire à poursuivre la lecture déroutante/envoûtante ou désobéir, et abandonner. Mais le texte poursuivra sa présence. Et l'auteur sa carrière.

⁴. O. DUCROT, « La description sémantique en linguistique », *Journal de psychologie*, juin 1973, p.125

Par ailleurs, la phrase d'ouverture, ne renvoyant à rien qu'à elle-même, permet un meilleur ascendant sur le lecteur, mais aussi sur l'auteur, le maintenant dans son caractère improbable mais discursivement tangible, et par cette emprise, acquiert une posture inescamotable, relevant de l'inédit. Alain Robbe-Grillet écrivait ceci : « *Près de sept ans ont donc passé depuis l'incipit (" je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi...") provocateur à l'époque* ⁵ » et l'intégrant aux toutes premières lignes de son œuvre *Le miroir qui revient*, livre beaucoup plus autobiographique que romanesque. Sept ans plus tard, l'auteur fait l'autocitation de son incipit. C'est dire à quel point l'ouverture d'une œuvre reste décisive. Une fois jaillie, elle devient incontournable, voire même indestructible. Si, telle quelle, cette phrase d'ouverture est reproduite sept années plus tard, c'est certainement parce qu'elle détient de par ces quelques mots simples une puissance expressive, irremplaçable, non reformulable, du moins pour Alain Robbe-Grillet. En fait ce décalage d'une ligne et de sept ans ne fait qu'accentuer cette puissance expressive, puisque l'auteur n'opte pas pour une autre ouverture que celle-là : « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi...* » Il la perpétue et en fait l'amorce toujours indispensable à son œuvre.

Quel instinct, mystère, ou réflexion lucidement conduite ont produit cette phrase ? Nul ne saurait le dire avec la certitude convaincante des affirmations des sciences objectives. Dans le doute, il serait réconfortant de dire, sans l'affirmer, que c'est une forme de flair instinctif de l'écrivain associé à une option mûrement réfléchie qui ont présidé à la naissance de cette phrase, désormais immortalisée après sept ans d'hibernation.

De même la baronne Karen Blixen, alias *Isak Dinesen*, auteure, narratrice et héroïne du célèbre roman *Out of Africa* -adapté sous forme de film éponyme tout aussi célèbre pour ne pas dire culte - demande à deux aventuriers qu'elle venait de rencontrer en Afrique alors qu'elle s'ennuyait, abandonnée par un mari volage, d'imaginer et de dire la première phrase de l'histoire qu'ils exigeaient qu'elle leur raconte. Devant ce fait inhabituel et surprenant, la baronne leur explique : « *A mes*

⁵. A. ROBBE-GRILLET, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p.7.

nièces, au Danemark, je laissais le soin de formuler la première phrase tous les soirs où je leur racontais une histoire⁶.»

Manière élégante pour associer ses auditeurs à ce qu'elle raconte mais aussi signalement symbolique de la difficulté des commencements dont beaucoup d'auteurs ont parlé.

Paradoxalement, par cette incision et cette béance, elle rapièce, raccommode la naturelle dislocation des énoncés virtuellement contenus dans une langue, - les parnassiens, les dadaïstes, les surréalistes et Oulipo avaient compris cela qui libérèrent les automatismes langagiers de la réflexion référentielle, cartésienne et réunirent la dissémination physique des savoirs, dans leur somme, en construisant la molécule de départ après laquelle, s'agglutineront toutes les autres, formant l'œuvre.

Louis Aragon, ayant rêvé en écrivant, et écrit en rêvant – ce qui est la fonction, la posture idéale de l'écrivain moderne – se permet, en outre, de rêver à une manière d'écrire. Et comme tout rêve est singulier dans son essence insaisissable, l'auteur des *Yeux d'Elsa* ou de son fou – la folie étant une succession ininterrompue de rêves inaccessibles aux autres et donc incompatibles avec le discours social - songe à une écriture singulière se révélant dans les premiers mots. Louis Aragon parle de récit. Alors même que des écrivains contemporains, assez nombreux pour faire école, enseignent à ceux qui veulent les lire que le récit le meilleur est celui qui libère une voix des contraintes de ce même récit :

« J'avais considéré le XIX siècle comme celui de la rupture avec ces traditions, mais, peu à peu, je m'étais mis à redécouvrir sous la diversité apparente des incipit du roman romantique une simple uniformité, celle de l'homme, l'auteur. Il y avait les manières de Balzac, celle de Hugo, celle de Flaubert... voilà tout. L'idée m'avait pris que, chez tous, le commencement était plus une formalité qu'autre chose. Je rêvais qu'aux premiers mots la singularité du récit débutât⁷.»

⁶. I. DINESEN, *Out of Africa*, New York, Random House, 1938, p.131.

⁷. L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, pp.33-34.

Cette conception de la littérature ne faisant pas l'unanimité, sinon la littérature connaîtrait une régression réactionnaire, la parole s'émancipe de la perfusion des actes, d'une énigme, d'un début « logique », de rebondissements, d'une fin, etc., et, résolument, part à la conquête des esprits nobles, par des images scintillantes, subtiles, raffinées.

Inévitablement cependant, elle mettra en mouvement cette dimension totale du roman en montrant que le discours est d'abord une affaire de mots introduits dans tel ordre, que leur agencement initial ouvre le récit, où l'incantation du verbe instaure une ère nouvelle à laquelle tant d'écrivains ont rêvé, que l'histoire ne retient que les mots et que la lecture est la divine opération de leur découverte. Étant donné que le total déplacement de nature fictionnelle est juste amorcé par la phrase d'ouverture et que le lecteur est encore sous l'emprise du réel constituant le contexte de la lecture. Étant donné aussi que certains auteurs doivent se trouver dans les mêmes dispositions intellectuelles que certains lecteurs, la phrase d'ouverture fait durer ce seuil ou ce lieu stratégique plus que la durée textuelle elle-même, évacuant le mode indicatif pour en créer un autre. Celui de l'indécidabilité dans son point fixe quant à l'action, et simultanément celui de l'illumination de la réflexion dans son exhibition, dans sa théorie la plus majestueuse.

L'évolution de l'impression et il faut bien le dire du marketing du livre a fait que le lecteur d'aujourd'hui doit franchir deux étapes majeures et quasiment initiatiques avant d'accéder à la phrase d'ouverture du roman : le nom de l'auteur ou le pseudonyme - car il en existe toujours depuis ce lointain temps où cela était de bonne augure d'écrire sous un nom d'emprunt - et le titre.

Mais ceci est une invention relativement moderne, des millénaires de production de livres se sont faits sans ces seuils successifs. Car les ancêtres des livres actuels, dont certains sont jalousement conservés dans des musées, des bibliothèques inaccessibles au public profane, ou dans des collections privées, comportaient, à la fin seulement, le titre, l'auteur, l'éditeur ou plutôt l'imprimeur, la date et la ville où l'impression

s'est faite. Pour ces artifices il a fallu inventer le néologisme « paratexte ». Mais restera périphérique, c'est-à-dire accessoire, secondaire, inessentiel tout ce qui débute par le préfixe para. L'on pourrait tout aussi bien parler « d'emballage » et paradoxalement, cette périphérie, au lieu d'estomper (quelque peu ?) la phrase d'ouverture du texte ne fait que la ressortir davantage, la rendre saillante. Même si l'on est mis en condition par le nom de l'auteur, qui délimite, au loin, ce désormais incontournable « *horizon d'attente* » et le titre, surtout par ces temps de médiatisations anticipées de tout ce qui est culturel et pas seulement - il n'y a qu'à voir les files immenses à chaque fois qu'un gadget est mis en première vente - le véritable contact avec le roman c'est sa première phrase. Elle seule a ce pouvoir de rapprocher cet « *horizon d'attente* ». Instantanément, le lecteur averti enjambe le paratexte et part vers l'exploration du texte. Répondant à l'appel de l'écriture, progressive, et même possessive, s'exerçant dans une dimension à la fois consciente et onirique.

Quand l'onirisme l'emporte, ou quand l'ego de l'auteur se rehausse, l'œuvre émane seulement d'une conscience, pour se déployer dans une sérieuse construction intellectuelle, pour accéder à une présence remarquable, dans ce monde de la fiction. Construction intellectuelle, affichant, dans ce dense discours, une neutralité certaine parmi ces composantes disparates et les transforme en homogénéité, interpellant ainsi les lecteurs, tous les lecteurs, et spécialement ceux désireux d'entrer dans cette activité discursive, exploratrice de l'œuvre, rejoignant, eux aussi ce bruissement cosmique des paroles du monde, où même la recherche s'intègre absolument.

Conclusion

« Comme j'allais répéter les mots que m'apprenait cette aimable indigène : "Arrêtez! s'écria-t-elle. Chacun ne peut servir qu'une fois..." » Botzarro

Il est clair dès lors qu'il s'agit d'un travail de recherche, que toute affirmation, et avant même celle-ci, toute interrogation, doit reposer sur un corpus. Le proposer est crucial, voire relevant d'un arbitraire. Il appartient à l'hallucination méthodologique, car aucune idée de sujet ne propose son propre corpus. A moins de choisir la paisible voie de la redite. Paisible et confortable car n'exigeant qu'un déplacement d'intérêt ou de point de mire. Corpus donc indispensable à tout travail de recherche qui, ainsi, y prend corps. La difficulté étant de le délimiter en rapport avec la préoccupation centrale de la recherche, avant même de mener celle-ci et avant que les directions principales ne soient vues, reconnues, empruntées, prospectées.

C'est rebrousser chemin, nager à contre-courant que de délimiter un corpus, car aucune œuvre n'a été écrite pour les intentions de virtuels futurs chercheurs, ni des critiques. D'où la béance insondable et le sentiment inconsolable de ne pas pouvoir tout dire, tout épuiser. La gageure se profile avec insistance lorsqu'il s'agit de la phrase d'ouverture, moment capital de l'œuvre parce que magique, inexplicable et souvent proposant un premier ou énième contact avec la littérature, au sens magmatique du terme, c'est-à-dire cette activité en constante ébullition, venant des tréfonds de l'esprit humain et charriant un mélange de substances innombrables, innommables, mettant en échec programmé tous les mouvements et réflexes exégétiques, parce que créant sa propre signification, spontanément, dans l'ordre de formulation des mots et leur juxtaposition avec une préoccupation esthétique et

artistique. Elle dresse aussi comme arrière-plan, à chaque œuvre, à chaque phrase, cet indispensable monde, sur lequel, le texte dans son autotélicité, doit s'appuyer, ne serait-ce que sur un auteur en chair et en os, anonyme fût-il ou se dissimulant derrière un pseudonyme, et un lecteur profane ou érudit, occasionnel ou dévoreur de livres, sans lesquels, rien ne serait qu'essences vaporeuses de mille et une choses, disséminées dans le néant et donc à la signification pendante, suspendue, en attente de se révéler, au sens photographique, encore une fois, grâce à la phrase d'ouverture. Cette phrase ou telle œuvre constitueront un résumé, un pan plus au moins grand de l'encyclopédie et d'une perception du monde à travers le déficit des significations, car ni une phrase, ni un chapitre, ni même une œuvre ne peut tout dire, même si elle déborde et dépasse ce qu'elle semble vouloir strictement dire, fût-elle un roman fleuve de la matière et de la trempe de *Jean-Christophe* de Romain Rolland, ou des *Thibault* de Roger Martin du Gard et alors qu'elle annule la dualité fiction/réalité et propose un ersatz, un succédané de cette dernière, pour permettre, peu à peu, en progressant à la première, c'est-à-dire la fiction, d'occuper tout l'espace de discernement. Pour preuve, les interruptions brutales de la lecture mettent le lecteur attentif dans un moment de flottement, ne sachant plus dans quelle "réalité" il se trouve, celle du livre ou celle qui l'entoure. Et quand bien même il ferme volontairement le livre, interrompant la lecture pour une raison ou une autre, il reste généralement, quelques instants, songeur. *Quant à l'intertextualité, qui prétendra jamais la déceler de manière infaillible ? Qui peut se targuer d'être le premier à avoir utilisé un mot ?* Assurément personne. Sans doute l'auteur d'un néologisme. Mais là aussi c'est l'adaptation, la combinaison, le détournement de mots déjà existants et utilisés. En langue, comme en littérature, il n'y a pas de précurseurs. Il n'y a que des repreneurs, des adaptateurs. L'intertextualité, phénomène naturel dans la manipulation des discours est indécélable. Mise à part dans les procédés devenus protocolaires où la règle de la reprise s'imposait et était considérée de bon ton.

Arrive un jour un écrivain rebelle ou libre, qui transgresse les us de la tribu et commence autrement son œuvre, séduisant un certain nombre de lecteurs parmi lesquels des praticiens du discours critique. Lesquels s'emparent de cette phrase

d'ouverture atypique. D'atypique elle devient digne d'intérêt, puis objet de discussions, de polémiques. Puis sujet de recherches. Et Louis Massignon de dire :

« Combien singulier l'ascendant soudain de la phrase qui nous heurte au détour d'une lecture; ce n'est plus, alors, la pensée d'une expérience collective qui nous fait céder (comme c'est le cas pour les proverbes), c'est, au-dedans de notre plus intime préférence, l'intervention doucement persuasive d'une autre personnalité, déclenchant persuasion¹. »

Le détour décisif de la lecture est la phrase d'ouverture, toujours vigoureuse, impétueuse, vive et ardente – elle zèbre un vide, un silence, un noir linguistique innommable – part instantanément à l'assaut d'un monde à venir, et ainsi, réduit le monde réel, environnant, à sa plus simple expression, minimal, rachitique, vaporeux, et diffus. Pour ne pas dire qu'elle l'anéantit. Cependant, dans cet anéantissement, elle introduit instantanément une « affirmation » dans cet ordre universel, mettant à contribution, dans ses occurrences infinies, l'encyclopédie et le savoir humain et s'y connectant avec les faits les plus divergents, les plus dissemblables, les plus éloignés possibles les uns des autres. Jean-Paul Sartre débute ainsi *La mort dans l'âme* : « Une pieuvre ? », Romain Rolland *La révolte* : « Libre ! », fracturant par ces simples mots l'immense étendue linguistique inerte sur laquelle ces mots sont prélevés, et devenant ainsi amorcée, au sens d'étincelle, d'un long discours, celui de l'œuvre, véritable opération alchimique.

Et que dire de tous les commencements *in media res*, avec leur effet de dramatisation maximale, inlassablement repris depuis Homère, pour « bondir » sur le lecteur, le surprendre au plus haut point et le démunir de ses réflexes, dont le plus élémentaire est l'auscultation première de ce qu'il lit. C'est le faire monter dans un « train en marche ». Cela doit être très exaltant comme acte que de monter dans un train en marche. Paradoxalement, une telle opération donne, d'une certaine manière, l'impression ou l'illusion d'avoir commencé le voyage avant les autres.

¹. L. MASSIGNON, *Parole donnée*, Paris, Union Générale d'édition, 1970, p.436.

A ce stade de l'œuvre, celui de la phrase d'ouverture, la langue porte l'épuration des commencements – les scories viendront plus tard – la précision du début, la monosémie, la référence nette de l'énoncé informatif, anecdotique, chroniqueur, sémantique infaillible, rigoureuse. Alors même qu'elle amorce une œuvre littéraire, un roman, elle ne signifie que par elle-même. Toutes ces phrases d'ouverture représentent l'état de sentinelles bienveillantes qui ne somment personne de s'arrêter. Y compris le lecteur médiocre, fainéant, plein de mauvaise volonté. Point de barrière, aucune guérite, mais une ligne de démarcation invisible, un temps incomptable, un espace accueillant, aux limites offertes, hospitalières, venant au devant des visiteurs, à l'image d'un tapis volant, à ras de terre, s'élevant sitôt que des pieds - ou des yeux - s'y posent.

De par cette nature inédite, la phrase d'ouverture dépasse et sans doute allie la littérature, l'encyclopédie et l'intertextualité cosmique, lieu mythique où toutes les paroles du monde sont réunies, répertoriées avec toutes les ressemblances statistiquement inévitables, les redites multiples, humainement nécessaires, les préoccupations des hommes paradoxalement si peu nombreuses, les recoupements et les chevauchements structurellement inéluctables.

De par ce caractère initial, elle crée un savant amalgame, des plus étendus, entre ces trois composants de l'archi-discours de la vie. Y opérant une incision, une béance, qu'elle comble aussitôt, par sa formulation même. Point de retour en arrière possible. Aucun renoncement n'est envisageable. Louis Aragon écrivait :

« Au fait, un sentier n'a pas nécessairement de fin, il peut s'effacer, il s'efface. Il a nécessairement un commencement. Sans quoi il ne commencerait pas. Commencer, c'est parler, écrire. Finir, ce n'est que se taire. C'est pourquoi, tout compte fait, j'attache plus d'importance à la phrase de début qu'à la phrase terminale². »

². L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p.90.

Il serait peut-être judicieux de soulever cette question : *une fois son droit à la parole conquis sur le silence du monde, une œuvre se tait-elle jamais ?* Une fois la phrase d'ouverture élue à cette haute distinction, l'écriture n'arrêtera plus son fonctionnement, sinon son évolution. Que l'on songe aux auteurs antiques et à ceux contemporains autour desquels bourdonnent inlassablement tous ces discours exégétiques, descriptifs, critiques, etc. Non seulement les œuvres ne se taisent jamais, mais elles font parler d'autres œuvres, à l'infini. En fait, d'une certaine manière, les auteurs tentent de conquérir cet infini, à partir des phrases d'ouverture de leurs romans, pour aboutir, à travers ces lumières toujours plus vives, à la perfection formelle ou à ce qui s'en rapprocherait le plus. Position et attitude légitimes lorsqu'on écrit dans cet Occident opulent de savoirs, fort de siècles de philosophies, riche de traditions artistiques millénaires, lorsqu'on appartient à l'élite de ce monde, lorsqu'on a reçu le prix Nobel et lorsqu'on cumule autant de distinctions durant le vingtième siècle. C'est pourquoi une essentielle dynamique initiale habite les œuvres du corpus, élargissant la perspective, et agrandissant l'espoir d'une rédemption de l'homme, par l'enrichissement d'intellects en mesure de rivaliser avec l'infini.

Point de retour en arrière possible donc. Y compris pour l'auteur. Louis Aragon :

« J'ai donc écrit sur le premier feuillet la première phrase. Cette fois, c'est bien la première, il n'y a pas eu de retour en arrière, de saut en avant. J'ai donc écrit : Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin³. »

Qui songerait à suturer une incision aussi poétique ? Qui aurait à cœur de combler une béance aussi délicate ? Paul Valéry disait : « Nous disons d'un paysage qu'il est poétique ; nous le disons d'une circonstance de la vie ; nous le disons parfois d'une personne. »

Comme l'ouverture d'un roman a le privilège, la capacité et la compétence de dire un

³. *Ibid.*, p.114.

paysage, une circonstance de la vie, une personne, et d'autres choses encore, *qu'y aurait-il de plus poétique ?*

Mais à ce moment précis, celui de prendre connaissance, de lire, de « reformuler » en quelque sorte cette phrase, le lecteur mobilise toute son expérience de la vie, tous ses savoirs antécédents, toutes ses lectures précédentes, pour franchir, avec la perméabilité d'esprit nécessaire, ce seuil qui le mettra, le transportera, le transférera dans cet autre monde de l'œuvre.

Une phrase, peut-elle concentrer autant de pouvoirs, en ces mots la constituant ? Certainement. En vertu de quoi autant de travaux se sont intéressés à ce moment, cet instant textuel, cette instance textuelle aussi. Une telle phrase, qu'on l'apprécie, qu'on la refuse, ou que la conteste, rend le lot habituel des phrases utilitaires, sans relief et sans attirance particulière. Et pour aborder la phrase d'ouverture avec tout l'intérêt qui lui est dû, et pour mener utilement une telle entreprise, il faudrait déroger au réflexe habituel du lecteur inattentif, à savoir passer à la suite, dans la hâte et l'empressement.

S'émanciper du monde pesant, tissé de contraintes par le biais d'une phrase, celle de l'ouverture du roman. Tel est l'acte magique permis par le commencement de l'œuvre. Écrite, elle libère l'auteur, son texte, et ouvre ainsi, dans cette liberté nouvellement acquise, la voie aux autres phrases, celles à venir. Lue elle émancipe le lecteur et instantanément le soustrait à la complexe sémantique du réel où les imbrications vont à l'infini, se chevauchant, se contredisant, s'annulant même. Elle l'introduit dans un espace anticipativement circonscrit. Topographie idéale, rassurante où les mots et les choses coïncident, sans inflation ni d'une part ni de l'autre. Le lecteur évolue en terrain familier. Progression facile et cheminement habituel, monodirectionnel, ne demandant qu'un seul effort, poursuivre la lecture et prendre connaissance de la suite du texte, résolument.

« *Au coin de la rue de Vaugirard, comme ils longeaient déjà les bâtiments de l'École, M. Thibault, qui pendant le trajet n'avait pas adressé la parole à son fils, s'arrêta brusquement :*

- « *Ah, cette fois, Antoine, non, cette fois, ça dépasse !* »

Une fois lue cette première phrase du premier volume des *Thibault*, et cette autre de *Jean Christophe*, « *Le grondement du fleuve monte derrière la maison.* », le lecteur pénètre dans un immense récit, linéaire, chronologique, dévoilant progressivement des vies entières.

« *La scène est la suivante : dans une pièce de vastes dimensions un personnage est assis devant un bureau, l'une de ses jambes à demi repliée sous son siège, le talon du pied soulevé, le pied droit en avant et à plat, le tibia formant avec la cuisse horizontale un angle d'environ quarante-cinq degrés, les deux bras appuyés sur le rebord du bureau, les mains tenant au-dessus une feuille de papier (une lettre ?) sur laquelle les yeux sont fixés.* »,

par contre la phrase d'ouverture des *Géorgiques* de Claude Simon introduit le lecteur dans un espace labyrinthique, tactique, consistant. Ici, progression ardue et cheminement inhabituel, multidirectionnel, nécessitant simultanément plusieurs opérations, dont la plus importante est ce balayage constant de l'écriture, car, continuellement, elle se dérobe. La sémantique est farouche, ne se laisse pas longuement apprivoiser. L'écriture se déploie, ample, inflationniste, redondante, et inversement proportionnelle aux données « objectives » de l'information.

Mais dans tous les cas de figure, ce moment d'émancipation demeure capital, décisif et une fois cette phrase d'ouverture formulée, elle devient indispensable, mémorable, digne de mémoire, et peut-être aussi sujet de recherche et de soins académiques, donc de lectures répétées et attentives. Sans même qu'il ne soit nécessaire de faire une recherche, la méditation s'impose, souvent, à la lecture d'un passage communicant au-delà des préoccupations diverses, un sentiment de paix, une forme de message de solidarité humaine outrepassant les dérisoires clivages des frontières politiques et culturelles. Parce que comme le dit Umberto Eco :

« Néanmoins, nous ne renonçons pas à lire des œuvres de fiction, car, dans les meilleurs des cas, [...] nous cherchons soit une histoire cosmique, l'histoire de l'univers, soit notre propre histoire (que nous racontons à un confesseur, un psychanalyste ou un journal intime). Et parfois nous osons espérer que notre histoire personnelle coïncide avec celle de l'univers⁴. »

L'écriture, devient le premier antidote contre la solitude intellectuelle devant l'incompréhension du monde. Le pervertissement de la phrase logicienne, celle des manuels de grammaire, constitue la difficile voie d'accès au rehaussement du discours vers une mythique fonction : réduire tous les dire au silence, et instaurer l'œuvre rédemptrice pour les esprits, les faisant se taire devant son caractère tétatologique.

Il n'est point besoin de longueur, ou d'amoncellement linguistique pour acquérir ce caractère. Même dans la brièveté, des énoncés introduisent cette dimension transcendante du texte, enjambent un espace, mènent vers l'ultime interprétation et donnent le pouvoir à la subjectivité du dire littéraire de s'écrire au nom d'un savoir à mettre, à promouvoir, à libérer des contraintes conventionnelles appauvrissantes parce que dictées par l'usage et l'usure.

Mais comme les mots resteront les mêmes dans leur incommensurable étendue numérique, la dislocation de l'écriture semble être un passage obligé pour accéder à une sémantique supérieure qui relève aujourd'hui de l'urgence. Car une forme, maintes fois employée, ne sert plus et n'invite par conséquent qu'à en rechercher une autre.

Dans cette voie, transformant l'intelligence en sculptures de mots, les écrivains, semeurs d'étoiles, d'étincelles, de feu-follets, par l'option pour l'une ou l'autre phrase d'ouverture, permettent à leurs lecteurs de récolter la lumière.

⁴. U. ECO, *Six promenade dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p.150.

Index des auteurs

A

Aragon, L., 2,6,8,34,35,44,45,68,70,97,141,162,229,236,237.

Apollinaire, G., 79,171.

Aristote, 142.

B

Bakhtine, M., 209.

Balzac, H., 32,93,216.

Barthes, R., 23,32,39,52,58,60,64,94,102,112,155,195,207,216,221.

Baudelaire, C., 38,46.

Beckett, S., 79,98,99,207.

Beguín, A., 31.

Bellemin-noël, J., 37.

Benveniste, E., 154,218.

Bernanos, G., 76.

Blanchot, M., 91,139,166.

Blixen, C., 228.

Boileau, N., 55.

Borges, J. L., 170.

Boulez, P., 81.

Braque, G., 97.

Brecht, B., 79,94.

Breton, A., 7,46.

Buck, P., 47.

Butor, M., 43,112.

C

Calvino, I., 85,86,109,110,145.

Camus, A., 11,43,50,52,53,54,58,80,91,142,150,162,187,188,204,213,217,219.

Carroll, L., 88.

Cervantès, M., 69.

Collodi-Lorenzini, C., 47.

Compagnon, A., 39.

Culioli, A., 220.

D

Del Lungo, A., 14,15,17,88,89,90,91,92,93,107,110,185,208,225.

Descartes, R., 48.

Diderot, D., 67,68,90,110,166,216.

Dostoïevski, F. M., 78.

Duchet, C., 22,98,99,100.

Ducrot, O., 227.

E

Eco, U., 5,20,35,41,46,63,84,86,102,152,164,175,176,177,204,226,239.

F

Faulkner, W., 20,46,114,170.

Flaubert, G., 32,43,192,197,198,203,208.

Foucault, M., 218.

France, A., 11,169,174,197,198,203,208.

Freud, S., 38.

G

Gard, M., 11,138,139,162,186,187,211,234.

Genette, G., 3,14,89,91,166,209,212.

Gide, A., 11,57,61,68,111,210,213,219.

Gobineau, J. A., 161.

Godwin-Shelley, M., 218.

Goethe, J.W., 71.

Gracq, J., 7,90,211,224.

H

Hamon, P., 185.

Hazard, P., 54.

Hemingway, E., 47.

Herder, J.G., 31.

Hésiode, 28.

Hoffmann, E.T., 91.

Homère, 3,4,27,46,66,88,235.

Horace, 88,89,91,220.

Huet, P.-D., 88.

Hugo, V., 32,46,58.

J

Jakobson, R., 185.

Jamblique, 88.

Jauss, H.-R., 78,79,186,209.

Joyce, J., 20,21,26,78,188.

K

Kafka, F., 170.

Kant, E., 48.

Kerbrat-Orecchioni, C., 221.

Kristeva, J., 218.

Kundera, M., 63,69,71,72,78,164,178,226.

L

Laclos, C., 71.

Le Clézio, J.-M.-G., 16.

Lee Whorf, B., 94.

Lesort, P. A., 84,85.

Lévi-Strauss, C., 22.

Lotman, I., 210.

M

Maingueneau, D., 23,147,222.

Mallarmé, S., 36,37,46,79,166.

Markandaya, C., 47.

Marquez, G.-G., 170.

Massignon, L., 235.

Maupassant, G., 206.

Mauriac, C., 07.

Mauriac, F., 11,104,147,152,183,204,211,213,217.

Maurier, D., 43.

Miller, H., 84.

Mitterrand, H., 178,197.

Musil, R., 208.

N

Nerval, G., 5,101.

P

Perec, G., 77.

Poe, E. A., 36,37,43,46,79.

Poulin, J., 179,180.

Propp, V., 79.

Proust, M., 3,46,68,77,78,94,114,150,166.

R

Rabelais, F., 46,107,166,180.

Racine, J., 46,66.

Ricardou, J., 8,101.

Richardson, S., 71.

Ricoeur, P., 147.

Robbe-Grillet, A., 228.

Rolland, R., 11,58,59,67,74,80,97,144,147,148,157,178,196,204,234,235.

S

Sartre, J.-P., 11,16,32,39,76,80,150,153,156,162,177,187,196,235.

Scarpetta, G., 164.

Segre, C., 110.

Siodmak, K., 183.

Simon, C., 11,13,16,67,74,75,80,94,97,100,113,114,137,139,150,153,154,155,161,162,165,169,184,185,188,190,196,211,227, 239.

Sterne, L., 25,26,68,175,216.

Stendhal, H.-B., 32.

T

Todorov, T., 21,49,79,108,203.

Tomachevski, B., 164,199.

Twain, M., 196.

V

Valéry, P., 6,7,54,60,63,66,68,90,107,220,237.

Verne, J., 79,177,181,193.

Virgile, 88,170.

W

Wodhouse, P.-G., 232.

X

Xingjiang, G., 11,204.

Z

Zola, E., 32,43,138,198.

Bibliographie

« La fonction essentielle d'une bibliothèque est de favoriser la découverte de livres dont le lecteur ne soupçonnait pas l'existence et qui s'avèrent d'une importance capitale pour lui. » Eco

- 01** ARAGON, Louis :
- *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion.
- 02** ARISTOTE :
- *Poétique*, Paris, Livre de poche.
- 03** BARTHES, Roland :
- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communication*, n°8, Paris, Seuil, 1981.
- *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979.
- *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- 04** BAUDELAIRE, Charles :
- *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, Paris, Michel, 1856.
- 05** BÉGUIN, A. :
- *L'âme romantique*, Paris, Armand Colin, 1951.
- 06** BELLEMIN-NOEL, Jean :
- *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978, 1969.
- 07** BENVENISTE, Émile :
- *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- 08** BERNANOS, George :
- *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1961.
- 09** BLANCHOT, Maurice :
- *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986.
- *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- 10** BOULEZ, Pierre :
- « L'informulé », *Esthétique*, 8, 1985.
- 11** BUTOR, Michel :
- *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1960.
- *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969.
- 12** CALVINO, Italo :
- *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1995.
- 13** CAMUS, Albert :
- *La peste*, Paris, Gallimard, 1947.

- 14** COMPAGNON, Antoine :
- *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1972.
 - *La chute*, Paris, Gallimard, 1972.
- 15** CULIOLI, Antoine :
- *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- 16** DEL LUNGO, Andrea :
- « Sur quelques contradictions en linguistique », *Communications*, n°20, 1973.
- 17** DUCHET, Claude :
- *L'incipit Romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- 18** DUCROT, Oswald :
- « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971.
 - « La description sémantique », *Journal de psychologie*, Juin 1973.
- 19** ECO, Umberto :
- *Le cimetière de Prague*, Paris, Grasset, 2011.
 - *Le nom de la rose*, Paris, France loisirs, 1985.
 - *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992
 - *De la littérature*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2003.
 - *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.
 - *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- 20** FLAUBERT, Gustave :
- *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1951.
- 21** FOUCAULT, Michel :
- « La pensée du dehors », *Critique*, n°20, 1966.
 - *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- 22** FRANCE, Anatole :
- *Jocaste et le chat maigre*, Paris, Calmann-Lévy, 1879.
 - *Le crime de Sylvestre Bonnard*, Paris, Calmann-Lévy, 1880.
 - *Le livre de mon ami*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.
 - *Thaïs*, Paris, Calmann-Lévy, 1890.
 - *Le mannequin d'osier*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.
 - *La pâtisserie de la reine Pédauque*, Paris, Calmann-Lévy, 1893.
 - *Le lys rouge*, Paris, Calmann-Lévy, 1894.
 - *L'orme du mail*, Paris, Calmann-Lévy, 1897.

- Les opinions de M. Jérôme Coignard*, Paris, Calmann-Lévy, 1893.
- Balthazar*, Paris, Calmann-Lévy, 1899.
- Histoire comique*, Paris, Calmann-Lévy, 1903.
- L'île des pingouins*, Paris, Calmann-Lévy, 1908.
- Sur la pierre blanche*, Paris, Calmann-Lévy, 1905.
- Le puits de Sainte Claire*, Paris, Calmann-Lévy, 1926.
- Les dieux ont soif*, Paris, Calmann-Lévy, 1952.
- L'étui de nacre*, Paris, Calmann-Lévy, 1923.
- Les jardins d'Épicure*, Paris, Calmann-Lévy, 1923.

- 23** GENETTE, Gérard :
 - *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
 - *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

- 24** GIDE, André :
 - *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
 - *Paludes*, Paris, Gallimard, 1895.
 - *L'immoraliste*, Paris, Gallimard, 1902.
 - *La porte étroite*, Paris, Gallimard, 1909.
 - *Les caves du Vatican*, Paris, Gallimard, 1914.
 - *La symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, 1919.
 - *Isabelle*, Paris, Gallimard, 1921.
 - *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1897.

- 25** GRACQ, Julien :
 - *Lettrines*, Paris, Corti, 1967.

- 26** GREIMAS, Algirdas Julien :
- 27** HAYAKAWA, S.-I. :
 - *On pense avec les mots*, Paris, France-Empire, 1966.

- 28** HAZARD, Paul : -
 - *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

- 29** JAUSS, Hans Robert :
 - *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

- 30** KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine :
- 31** KRISTEVA, Julia :
 - *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975.

- 32** KUNDERA, Milan :
 - *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
 - *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005.
 - *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.
- 33** *L'Humanité*,
 22 janvier, 1975.
- 34** LESORT, Paul-André :
 - « Le lecteur de roman », *Esprit*, avril 1960.
- 35** LÉVI-STRAUSS, Claude, :
 - *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- 36** LOTMAN, Iouri :
 - *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- 37** LYOTARD, Jean-François :
 - *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- 38** MAINGUENEAU, Dominique :
 - *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
 - *Approche de l'énonciation en linguistique générale*, Paris, Hachette, 1981.
- 39** MALLARMÉ, Stéphane :
 - *Lettre à Dujardin, Correspondance*, 1922.
 - *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1973.
- 40** MARTIN, Roger (du Gard) :
 - *Noizemont- les Vierges*, Paris, Gallimard, 1928.
 - *Le Lieutenant-colonel de Maumort*, Paris, Gallimard, 1983.
 - *Les Thibault*
 - *Le cahier gris*, Paris, Gallimard, 1922.
 - *Le pénitencier*, Paris, Gallimard, 1922.
 - *La belle saison*, Paris, Gallimard, 1923.
 - *La consultation*, Paris, Gallimard, 1928.
 - *La sorellina*, Paris, Gallimard, 1928.
- 41** MASSIGNON, Louis :
 - *Parole donnée*, Paris, Union générale d'édition, 1970.
- 42** MAUPASSANT, Guy (de):
 - *Le roman*, Paris, Garnier, 1959.
- 43** MAURIAC, Claude :
 - *La marquise sortit à cinq heures*, Paris, Albin Michel, 1961.
- 44** MAURIAC, François :
 - *Le fleuve de feu*, Paris, Grasset, 1923.

- *Le baiser au Lépreux*, Paris, Grasset, 1922.
- *Les anges noirs*, Paris, Grasset, 1936.
- *Destins*, Paris, Grasset, 1928.
- *Le désert de l'amour*, Paris, Grasset, 1925.
- *La chair et le sang*, Paris, Grasset, 1920.
- *L'enfant chargé de chaînes*, Paris, Grasset, 1913.
- *La robe prétexte*, Paris, Grasset, 1914.
- *Le nœud de vipères*, Paris, Grasset, 1973.
- 45** MITTERRAND, Henri :
- Le discours du roman, Paris, PUF, 1980.
- 46** MUSIL, Robert :
- *L'homme sans qualités*, Paris, Seuil, 1956.
- 47** PHILIPPE, Gilles :
- *Le roman*, Paris, Seuil, 1996.
- 48** POULIN, Jacques :
- *Volkswagen blues*, Paris, Lemeac, 1959.
- 49** PRÉVOST, Claude :
- *Littérature, politique, idéologie*, Ed. Sociales, 1973, p.187.
- 50** PROUST, Marcel :
- *A la recherche du temps perdu, La prisonnière*, t.III, Paris, Gallimard, 1923.
- 51** RICARDOU, Jean :
- *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- 52** RISSET, Jacqueline :
- *Apollinaire et avant-garde*, Paris, Armand Colin, 1971.
- 53** ROBBE-GRILLET, Alain :
- *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.
- *Un Roman qui s'invente lui-même*, Paris, Minuit, 1963.
- 54** ROLLAND, Romain :
- *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, Paris, Albin Michel, 1948.
- *Colas Breugnon*, Paris, Albin Michel, 1919.
- *L'aube*, Paris, Albin Michel, 1904.
- *Le matin*, Paris, Albin Michel, 1904.
- *L'adolescent*, Paris, Albin Michel, 1904.
- *La révolte*, Paris, Albin Michel, 1905.
- *La foire sur la place*, Paris, Albin Michel, 1908.
- *Antoinette*, Paris, Albin Michel, 1908.
- *Dans la maison*, Paris, Albin Michel, 1908.

- *Les amies*, Paris, Albin Michel, 1910.
 - *Le buisson ardent*, Paris, Albin Michel, 1911.
 - *La nouvelle journée*, Paris, Albin Michel, 1912.
 - *Pierre et Luce*, Paris, Albin Michel, 1958.
 - *L'âme enchantée, Annette et Sylvie*, v.1, Paris, Albin Michel, 1922.
 - *L'âme enchantée, L'annonciatrice*, v.4, Paris, Albin Michel, 1933.
- 55** SARTRE, Jean-Paul :
- *Les chemins de la liberté, L'âge de raison I*, Paris, Gallimard, 1945.
 - *Les chemins de la liberté, Le sursis II*, Paris, Gallimard, 1945.
 - *Les chemins de la liberté, La mort dans l'âme III*, Paris, Gallimard, 1949.
 - *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
 - *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
 - *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939.
- 56** SCARPETTA, Guy :
- « Pouvoirs du roman », *Le Monde diplomatique*, avril 2005.
- 57** SIMON, Claude :
- *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.
 - *Le tricheur*, Paris, Minuit, 1945.
 - *La corde raide*, Paris, Minuit, 1947.
 - *Gulliver*, Paris, Minuit, 1951.
 - *Le sacre du printemps*, Paris, Minuit, 1957.
 - *Le vent (tentative de restitution d'un retable baroque)*, Paris, Minuit, 1957.
 - *L'herbe*, Paris, Minuit, 1958.
 - *La route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.
 - *Le palace*, Paris, Minuit, 1962.
 - *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.
 - *La bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.

- *Les corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971.
 - *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973.
 - *Leçon de choses*, Paris, Minuit, 1975.
 - *Les géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.
 - *L'invitation*, Paris, Minuit, 1987.
 - *L'acacia*, Paris, Minuit, 1989.
 - *Le tramway*, Paris, Minuit, 2001.
 - *Comme du sang délayé*, Paris, Minuit, 1960.
 - *Sous le Kimono*, Paris, Minuit, 1961.
 - *Propriétés des rectangles*, Paris, Minuit, 1971.
 - *La chevelure de Bérénice*, Paris, Minuit, 1984.
 - *Parenthèse*, Paris, Minuit, 1985.
 - *Le jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997.
- 58** TODOROV, Tzvetan :
- *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
 - *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
 - *Littérature et signification, langue et langage*, Paris, Larousse, 1967.
- 59** TOMACHEVSKI, Boris :
- 60** VALERY, Paul : -
- *Variétés*, Paris, Gallimard, 1924.
 - *L'idée fixe*, Paris, Gallimard, 1934.
 - *Monsieur Teste*, Paris Gallimard, 1946.
- 61** XINGJIAN, Gao :
- *La Montagne de l'Âme*, Paris, L'aube, 1990.
- 62** ZOLA, Émile :
- *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 1971.

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langues Étrangères (Français)



Thèse de Doctorat ès Sciences

2011-2012