

Autour de Minuit

Yvan Leclerc

Bon, Echenoz, Redonnet, Toussaint, par ordre alphabétique: quatre romanciers qui seraient étonnés de se trouver ici réunis, en dehors du catalogue de leur éditeur commun, Minuit, et qui se sentiraient, s'ils savaient, en grand danger d'amalgame critique et de théorie, eux qui n'en font pas, ce qui ne signifie nullement qu'ils s'en désintéressent¹ ni que la théorie ne soit pas une dimension essentielle de leurs livres qui incluent tous, en mise en abyme, une réflexion sur soi; mais justement, ils l'incluent, cette théorie, et elle ne se développe pas à côté, d'une manière autonome. C'est sans doute que les théories littéraires ont vécu parce que d'autres avant sont passés par là; c'est qu'ils n'ont pas l'ambition d'une école avec manifeste, ni la solidarité d'un groupe institutionnel (hors l'amitié, peut-être, qui est affaire privée). On ne théoriserait donc pas à leur place, on n'inventerait pas, de l'extérieur, une nouvelle étiquette, genre "nouveau nouveau roman" ou "néo-romanciers". Et s'il nous arrive de parler de post-modernité ou de déconstruction du romanesque, ce sera sans oublier leurs puissantes singularités et en prenant garde de ne pas "mélanger l'ancien et le moderne", comme dit Marie Redonnet². L'important, c'est leur présence aujourd'hui et les livres futurs, la "lancée en avant du rythme", si caractéristique de François Bon³, la mise en place des pièces du puzzle dans "l'emboîtement des représentations"⁴ et les recroisements des lignes qu'on croyait parallèles dans l'intrigue aléatoire subtilement rendue nécessaire par Jean Echenoz, les flux maîtrisés dans l'écriture de Redonnet, la "manière sèche, précise, technique (...) Hip, hop" de Jean-Philippe Toussaint⁵, tout cela irréductible l'un à l'autre. Rien de commun en effet, au premier abord, entre l'écriture blanche, innocente de Redonnet, la concentration hyperintellectualisée de Toussaint, la prose analytique d'Echenoz et le choc des langages chez Bon. Ou encore, si c'était par un mouvement qu'il fallait les distinguer: Redonnet creuse à la recherche du toujours plus archaïque; Bon s'expulse en avant de soi, hors d'un vide central, si bien que son nom semble appartenir, à une lettre près, à la famille du verbe *bondir*; Toussaint cherche une place assise, l'arrêt du mouvement; Echenoz erre sans but autour du monde pour se rendre compte, à la fin, que l'itinéraire était dès le début programmé en séries convergentes à l'insu de l'intéressé.

Ils ont publié deux ou trois romans (Redonnet a publié aussi de la poésie, des nouvelles, du théâtre); ils ont entre trente et quarante ans: les aînés (Echenoz, Redonnet) sont contemporains du *Portrait d'un inconnu* de Sarraute (1948); Bon a l'âge de *L'Innommable* de Beckett et des *Gommes* de Robbe-Grillet (1953); et Toussaint, le plus jeune des quatre, est né avec *La Jalousie* et avec *La Modification* de Butor (1957). Ces quelques repères de chronologie littéraire veulent les situer dans la descendance du "nouveau roman": ils n'en sont pas de simples héritiers, même s'ils sont publiés aux Editions de Minuit, mais des gens qui ont lu et qui ont l'intelligence de ne pas faire comme si on n'avait rien écrit avant eux. Autre point commun: sauf erreur de ma part, ne pas s'être assis sur le plateau d'*Apostrophes*, ce qui pourrait constituer une péripétie extérieure et toute négative, si cela n'engageait plus profondément une certaine idée de la littérature comme écriture qui se suffit à elle-même, perd de sa force en devenant sujet de conversation, et qui n'obéit pas, selon l'expression de Bon, "à la dictature du consommable" (*L'Infini*, p. 61). S'ils reçoivent un prix de temps en temps, le Médicis pour *Cherokee* d'Echenoz ou le Prix Passion décerné par les libraires au *Crime de Buzon* de Bon, c'est l'exception qui confirme la règle d'obéir à l'écriture comme nécessité intérieure: le cri de Bon, le culte des morts lié à l'inscription chez Redonnet, le quadrillage du temps qui coule comme l'eau de la baignoire pour Toussaint, les jeux de constructions d'Echenoz. Quand on tente l'exercice périlleux de dire quelque chose qui concerne plus d'un, on peut à la rigueur en grouper deux ou trois, en formations à géométries variables selon le propos; le quatrième échappe, un peu comme s'ils étaient quatre joueurs dans une partie de trois coins: un ou une reste sans place. Sans doute pourrait-on comparer le tragique chez Bon et Redonnet (en face de la légèreté, toute apparente, il est vrai, des deux autres), opposer l'abstraction de Toussaint aux "détails matériels" (RMR 71) chers à Redonnet et au poids du réel chez Bon; enfermer ces trois auteurs dans le huis-clos des lieux institutionnels (usine, hôtel, hôpital, prison, bureau) ou ménagers (salle de bain, chambre) et c'est Echenoz alors qui prend le bateau ou l'avion pour la Malaisie ou pour une île coupée en deux par le méridien de Greenwich, quitte à retrouver la clôture dans le destin borné de ses faux aventuriers. Reste aussi la place, singulière, de Redonnet et d'une écriture féminine: la voix d'une narratrice, prise à différents âges de sa formation, à tel point que les mots techniques de cycle (romanesque) ou de règle (de composition) doivent s'entendre immédiatement avec la connotation physiologique qu'ils ont pour une femme.

Nous voici donc pris entre deux risques: la dispersion qui résulterait de quatre monographies juxtaposées, la fusion et confusion dans quelques idées générales. Peut-être réussira-t-on à éviter l'un et l'autre en marquant d'abord fortement les singularités, par un rappel des oeuvres, puis en louvoyant de l'une à l'autre pour les situer dans des configurations où elles prendront sens par leurs différences (et ces configurations ont nom: lisibilité, structure, post-modernité, science, humour, intertextualité) avant de les soumettre tous les quatre à l'épreuve décisive, littérairement parlant, de l'écriture sur les choses.

Quatre auteurs, onze romans

Jean-Philippe Toussaint est l'auteur de deux courts romans. *La salle de bain* (1985)(SB) se divise en trois parties qui forment comme les trois côtés d'un triangle, "triangle rectangle" précise l'auteur. Le narrateur s'installe dans sa baignoire. Il en sort pour fuir à Venise (où se passe la seconde partie, intitulée "L'hypoténuse") puis finit par rentrer à Paris. Le roman se termine par cette phrase: "Le lendemain, je sortais de la salle de bain". Ce premier roman s'est vendu à cinquante mille exemplaires. J'ai acheté le mien, je me souviens, dans un kiosque de gare. John Lvoff en fait actuellement un film. Dans le second, *Monsieur* (1986), il est question d'un cadre jeune et peu dynamique, responsable commercial chez Fiat-France; il a été finacé, a rompu, a dû trouver un nouvel appartement. Son voisin, chercheur au CNRS, lui dicte une thèse de minéralogie. Il veut déménager, y renonce, finalement se décide mais revient au point de départ, passe ses nuits assis sur une chaise montée sur un toit plat de Paris.

Marie Redonnet a publié trois romans qui forment trilogie, soutenue par une même voix féminine qui parle à la première personne. Dans l'ordre: une femme sans âge, "éternelle ménopausée" dit l'auteur (*L'Infini*, p. 163), qui sert ses deux soeurs, les clients de l'hôtel et surtout l'hôtel lui-même, *Splendid Hôtel* (1986), lequel s'enlise dans le marais, se dégrade, fuit de partout; puis une fille de seize ans qui "n'est pas formée et ne le sera jamais" (*L'Infini*, p. 163): elle s'occupe, à *Forever Valley* (1986)(FV) des douaniers qui montent au dancing et le reste du temps, se consacre à son "projet personnel": chercher les morts autour du presbytère qui s'effondre; enfin, une jeune fille qui est la seule à porter un nom, Mélie, pris dans le titre entre deux autres: *Rose Mélie Rose* (1987), la première Rose désignant la mère adoptive qui meurt le jour des premières règles de Mélie, la seconde

le nom qu'elle donne à l'enfant dont elle accouche toute seule, dans le sang qui ne s'arrête plus. Fin de *cycle* pour ces romans de formation, d'initiation à la féminité, à la maternité, à la langue, à l'identité, qui se paie de la mort.

François Bon, au point de choc de plusieurs cultures, explore des lieux d'enfermement dans leur rapport violent à un dehors: l'usine dans *Sortie d'usine* (1982); une scène de concert rock, une planche à dessin et des bureaux, la cage d'un terrain de foot et cette autre cage qu'est un corps au chômage, lieux alternés, croisés dans *Limite* (1985); la prison dans *Le crime de Buzon* (1986)(CB), roman très Faulknerien par les quatre monologues intérieurs qui se passent le relais d'un récit au temps éclaté: Buzon sort de prison, revient dans sa Vendée natale (celle de Bon aussi), avant de retourner en prison, son vrai lieu, sa "peau", côté gardien, cette fois. Un autre livre est annoncé: *Décor ciment*, dans lequel, je suppose, Bon poursuivra sa topographie de la ville en quoi il sent, métaphoriquement, l'unité de son oeuvre déjà faite et à venir (voir *L'Infini*, p. 59).

Les trois romans de Jean Echenoz, *Le méridien de Greenwich* (1979), *Cherokee* (1983)(C) et *L'équipée malaise* (1986)(EM), défient le résumé, même le plus réducteur; Echenoz travaille sur des intrigues démarquées du roman noir, du roman policier ou du roman d'aventures: il y a des papiers à récupérer, concernant une fausse invention, des histoires de détectives minables qui tournent court ("Ça n'est pas compliqué, il suffit de faire semblant. On ne trouve rien, d'accord, mais au moins qu'on ait l'air de chercher", dit leur chef [C 34]).

Lisibilité

On mesure mieux, sans doute, l'extrême diversité de ces auteurs qui semblent explorer tous les possibles du domaine romanesque, variant en liberté, sans interdit, sans complexe ni scrupule les paramètres du "discours du récit" (Genette), sa temporalité (du récit linéaire de Redonnet aux temps imbriqués de Bon et aux séries convergentes d'Echenoz), ses voix, ses modes et, pourrait-on dire, ses focales, d'autant plus que les instruments d'optique, type longue vue (c'est le titre d'un roman de Patrick Deville publié chez Minuit, mais on trouve aussi cet instrument chez Echenoz) figurent dans le texte le procédé narratif lui-même. Or ces quatre auteurs, et ce sera là notre point de départ, sont très lisibles. Je sais bien que cette notion de lisibilité ne va pas sans problème, qu'elle est subjective, prise dans la relativité historique (le lisible d'aujourd'hui est bien souvent

l'illisible d'hier) et idéologique: on déclare illisible ce qu'on ne veut pas lire parce qu'on ne veut pas s'y voir. Disons qu'ils sont lisibles parce qu'aucun journaliste littéraire ne les a taxés d'illisibilité, exclusion souvent formulée à l'encontre du nouveau roman. Certes, il y a des degrés dans cette lisibilité: l'écriture de Redonnet, qui est apprentissage de l'écriture, entreprise d'alphabétisation (la narratrice de *Forever Valley* ne sait pas écrire et ne sait lire que deux mots: *Dancing* et *Barrage*) est plus lisible, dans son ressassement, ses petites avancées de sens dans le tressage des répétitions lexicales, que celle de Bon, par exemple, plus "tordue", travaillée au corps par l'expulsion rythmique et par le creux, le négatif (on dirait parfois, à le lire, les mots de Zola dans la syntaxe de Mallarmé). On pourrait penser que cette lisibilité est mauvais signe, preuve d'alignement sur les conventions de la consommation littéraire, abandon de ce qui faisait la "littéarité" ou "littéralité" du texte qui devait se mériter. En fait, la lisibilité ne s'atteint pas ici par renoncement ou régression mais par artifice supplémentaire. C'est Renaud Camus, je crois, jeune écrivain qu'on a pu classer un temps dans la mouvance du nouveau roman, qui déclarait un jour que le romancier d'aujourd'hui héritait de toutes les contraintes formelles de ses prédécesseurs et d'une contrainte supplémentaire, qui était le devoir d'être lisible. La lisibilité ne se définit donc pas comme une soustraction mais au contraire comme l'addition d'un code par dessus les autres.

Structures

Ces contraintes formelles, on les retrouve, très visibles: c'est le triangle rectangle de Toussaint, les carrés que dessinent le carrelage de la salle de bain, la peinture immobile de Mondrian et les petits paragraphes numérotés, pavés de texte, ou encore les cercles concentriques d'une cible pour fléchettes. C'est la binarité d'Echenoz. Mais il semble que cette visibilité même fasse partie d'un jeu qui n'a pas le sérieux des constructions fortement significatives. Pour faire vite: la structure, dans le nouveau roman, engendrait le texte en profondeur, c'est même elle, la structure, qui remplaçait cette profondeur évacuée par la psychologie. Ici, la structure remonte en surface, comme un poisson noyé ventre à l'air: il n'est pas sûr que le texte de Toussaint soit structuré en profondeur et cela n'a pas d'importance puisqu'on le lit pour sa gratuité, hip hop. Il suffit que la structure s'affiche comme effet de surface, superficiellement. On remarque chez Redonnet un même effort d'organisation, de mise en ordre, de géométrisation: "Il faut respecter la symétrie des fosses. La quatrième fosse est orientée à

l'Ouest. Les quatre fosses sont disposées autour de l'église" (FV 101). Quatre tombes aux quatre points cardinaux autour du presbytère, quatre douaniers, douze chapitres dans *Forever Valley*, autant dans *Rose Mélie Rose*, qui se passe en quatre ans, pendant lesquels Mélie prend douze photos. Un journaliste a compté qu'il y avait douze personnages. Qu'elle soit visible ou plus enfouie, la contrainte formelle ou chiffrée répond chez Toussaint comme chez Redonnet à une même obsession: calmer l'angoisse du temps qui coule comme l'eau en l'immobilisant; lutter par le quadrillage inlassable contre les forces de décomposition à l'oeuvre en dehors et au dedans de soi, contenir le flux de l'écriture qui menace d'un débordement hémorragique.

Post-modernité

La structure existe, se montre, et pourtant, elle a perdu de son caractère "agressif" (le mot est de Jean Ricardou, *Le nouveau roman* [Seuil, 1978], p. 32). On est sorti des attaques frontales contre le romanesque, d'une phase de déconstruction. Le romancier ressemble plutôt à un bricoleur de restes avec lesquels il s'arrange. "Du reste" est, significativement, une expression favorite de Toussaint, et Echenoz se promène dans des paysages urbains dont on se demande, comme chez Flaubert, si l'on a affaire à des zones en construction ou en démolition. C'est peut-être ce que certains appellent la post-modernité, telle qu'Umberto Eco la définit dans son *Apostille au Nom de la rose* (Grasset, 1985): "La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité: avec ironie, d'une façon non innocente" (p. 77). Nous sommes peut-être dans la période des soft-romanciers, au moins avec Echenoz et Toussaint, qui préfèrent la "déstabilisation douce", comme dit un journaliste à propos du premier, à l'entreprise de subversion idéologique. Echenoz retrouve ainsi l'intrigue "sous forme de citation d'autres intrigues" (Eco). Le personnage et sa psychologie ne subissent pas de destruction théorique mais sont proprement conduits vers l'anonymat. Voyez l'homme sans qualité de Toussaint, assis sur une chaise à l'écart, la distance de la (feinte) naïveté que Redonnet introduit entre l'objet et la narratrice apparemment "dure, insensible", ou la neutralisation du sujet dans le texte échenozien, par exemple en la personne de Byron Caine, "héros" du *Méridien de Greenwich*, engagé "dans une lutte à mort contre la personnalisation" (217). Chez Bon, la dépersonnalisation est plus subie que voulue; elle passe par une analyse politique, au

sens large, du corps enfermé, désapproprié de sa parole, et par un travail sur le sujet grammatical dans la syntaxe.

Science

Sans doute sommes-nous aussi sortis de la littérature expérimentale, ou de l'oeuvre de laboratoire. Non que l'écriture ne soit pas expérimentation, mais l'expérience s'est déplacée de la littérature sur un dehors qu'elle intègre dans la fiction. Je pense en particulier à la place du discours scientifique dans le roman, chez Toussaint par exemple. *La salle de bain*, dont les paragraphes sont numérotés, cite en exergue le théorème de Pythagore (que Jules Laforgue avait déjà introduit dans une de ses *Complaintes*); il est question ensuite d'expériences (SB 12) et le narrateur aime considérer les choses "d'un point de vue scientifique" (SB 15). Dans *Monsieur*, c'est la minéralogie et les formes cubiques des cristaux qui interfèrent dans les carrés de texte. On y trouve aussi l'expérience de Schrödinger et l'interprétation de Copernic qui concernent les probabilités, la relativité et l'intervention de la subjectivité dans l'observation. Patrick Deville, dans *Longue vue*, remplace la minéralogie par la géologie et l'ornithologie, mais l'effet est le même: créer par "dialogisme" un effet en retour sur la lecture du roman qui n'emprunte plus à la science un modèle mais qui semble se décharger sur elle de l'ancienne prétention littéraire à la scientificité, en faisant jouer l'un dans l'autre deux types de discours qui normalement s'excluent. Faire entrer les sciences dures dans le roman revient à confronter un langage "mou" (voir le "mol acharnement" de *Monsieur*) à un dehors bien résistant. On montrerait sans peine que le discours littéraire chez Bon fonctionne d'une manière comparable, en se heurtant non pas aux sciences mais à la technique, à son vocabulaire et à ses images. L'important dans tous les cas est qu'il y ait un dehors, une résistance installée dans la place, quelque chose contre quoi buter (*contre*, ou à *contre de* est une préposition fréquente chez Bon) dans le défi esthétique: "non t'en couronner mais faire de l'obstacle appui d'un accès plus vaste à toi-même" (L 112). Sans doute pourrait-on parler, chez Bon en particulier, de nouveau réalisme, si le mot n'était pas lourd de malentendus historiques. Car il ne s'agit pas de décrire l'usine ou la prison ni de raconter un viol mais, comme le dit Bon à la fin de son premier livre, de montrer "l'usine devenue métaphore", de faire travailler dans la langue "l'usine comme écriture", puis la prison comme écriture, le viol comme écriture ou encore "l'écriture comme viol" (*L'Infini*, p. 59).

Mise en abyme

Ce dehors réinstallé sans illusion référentielle, puisqu'on n'oublie jamais qu'on est dans une fiction, on pourrait en vérifier la présence dans une des figures préférée du nouveau roman, puisqu'elle verrouillait le texte sur lui-même en affirmant son autonomie: la mise en abyme. Les fuites d'eau des canalisations du *Splendid Hôtel* ou les cabinets qui se bouchent (métaphore d'une écriture prise entre l'hémorragie et le caillot), les carrés de terre/de texte à creuser (*Forever Valley*) ou à quadriller dans la salle de bain, le puzzle que fait Byron Caine ou les objets industriels de Bon qui figurent son texte (dans *Limite*: le dessin d'Alain, le moule de fonderie "clos sur son creux intérieur" [84], véritable matrice d'écriture), tous ces objets renvoient de l'intérieur au texte mais l'ouvrent en même temps sur d'autres espaces de représentation et sur les objets manufacturés de notre quotidienneté.

Intertextualité

Ce procédé de mise en abyme nous conduit à un autre: l'intertextualité, dont on sait qu'elle est au principe de toute écriture, mais plus précisément de celle qui fait de l'écriture une fin et non un moyen de représentation. Dans l'intertexte de ces auteurs, il faudrait bien sûr citer toute la bibliothèque, mais ce serait un peu long. Forcé de choisir, on se limitera aux auteurs du nouveau roman et à quelques apparentés, Beckett par exemple, dont on reconnaît les personnages paralysés chez Redonnet. Un peu plus en aval, c'est Flaubert que l'on rencontrera, le patron de "l'école du regard" et des romanciers objectaux, qui reste la référence obligée. C'est lui qu'on entend, tel que Proust l'a pastiché, dans cette phrase ternaire de Toussaint: "Ils s'en plaignaient l'un à l'autre, en étaient attristés, finirent par songer à abandonner leurs fonctions" (M 61). Mais il est surtout cité, presque plagé par Echenoz: on trouvera dans *Cherokee* la présentation ornithologique du perroquet, qui paraît sortir de *Bouvard* (C 37), comme le nom de Gutman, que porte l'un des personnages du *Méridien de Greenwich*, déjà emprunté par G. Perec dans *La Vie mode d'emploi*. On lira aussi, dans ce même *Méridien*, la rencontre d'Abel et de Carrier le long du canal Saint-Martin comme un démarquage du début de *Bouvard et Pécuchet*, un peu plus mécanisé que l'original, si c'est possible: "Ils se tournèrent l'un vers l'autre, dans un mouvement synchrone. Alors ils se considérèrent. Ils faisaient connaissance" (MG 127). Mais ce qui

frappe surtout, c'est l'ouverture de cet intertexte citationnel sans exclusive à la quasi totalité de la littérature revisitée. C'est Faulkner qu'il faut mentionner à propos de Bon, et Cervantès, cité dans une traduction du seizième siècle, contemporaine de Rabelais dont Bon n'est pas loin, géographiquement et littérairement, et Céline que Brocq, le parrain de Serge Buzon, a rencontré pendant la guerre, en Allemagne, Céline qui disait à Brocq: "Fantaisie, Brocq, tout ça! Rien qu'une ombre... Ecoutez: la flûte, sur le tambour, dzim boum... Musique, Brocq, rien que musique" (CB 110), et Bon a retenu la leçon de la musique, de la "petite musique" célinienne. Toussaint se réfère allusivement à Musil et à *L'Homme sans qualité*, dans *La salle de bain*. Echenoz est proche voisin de Queneau, de Perec, de Vian. Par delà le nouveau roman et ses auteurs canoniques, ces jeunes romanciers font retour dans la bibliothèque déconstruite pour lui voler sans scrupule un peu de romanesque oublié qui sera là de biais, comme en clin d'oeil.

Humour

Ces clins d'oeil littéraires, qui n'ont pas besoin d'être tous compris pour que le texte continue à fonctionner—de là leur lisibilité—, on peut les mettre au compte d'un certain humour que l'on rencontre, plus ou moins, dans ces quelques romans. Ce serait là encore une marque de l'esprit post-moderne: Eco parle d'ironie, je préférerais parler d'humour parce que l'ironie reste une posture arrogante, "intimidante" aurait dit Barthes, qui fait plus partie de la destruction moderne que du flegme post-moderne. Ailleurs dans ce même texte, Eco parle de "retrouvailles avec l'amabilité". Voici ce que sont nos textes: *aimables* tous, même dans leur insolence bon enfant et leur anti-humanisme pratique, humoristiques pour la plupart. Et c'est cet humour qui manquait le plus au nouveau roman, excepté à Robbe-Grillet. Même chez Redonnet, qui partage avec Bon le sens du tragique, l'humour affleure, comme involontairement, quand elle écrit: "Le presbytère et le dancing ont beau se faire face, ils se tournent le dos" (FV 15), ou encore—c'est Mélie qui parle—: "Pim n'était pas sensible à tous ces détails matériels. Les toilettes pour dames du Continental restaient pour lui ce qu'il y a de mieux. Mais moi, j'étais de plus en plus sensible à ces détails qui allaient finir par me gâcher le plaisir que j'avais d'être avec Pim. A mon avis les toilettes du Continental sont surfaites" (RMR 71). L'humour naît ici de la langue parlée avec une apparente naïveté, d'un regard innocent ou pour mieux dire amoral. Mais c'est principalement Toussaint qui manie l'humour, cet "humour anglais"

(SB 103) qui va jusqu'au non-sens dans un constant décalage de situation (Toussaint est un Belge francophone écrivant en français et vivant en Corse, voilà pour le décalage vécu), et Echenoz, qui pratique volontiers un humour que l'on peut qualifier de méta-romanesque ou méta-linguistique, puisqu'il porte souvent sur les codes grammaticaux ou littéraires, nommant la comparaison, la métonymie ou la métaphore qu'il utilise, s'arrêtant court dans une petite séquence narrative "car c'eût été ce qu'on appelle un gag" (MG 232). Ou encore, autre exemple de décomposition analytique: "Où en sommes-nous, s'interrogea-t-il à la première personne du pluriel présent" (MG 73).

L'humour n'est évidemment pas le privilège de ces romanciers, ni leur plus petit dénominateur commun: on chercherait vainement de l'humour chez Bon. Il me semble tout de même caractéristique d'une génération d'écrivains qui, pour citer encore Umberto Eco, ont digéré le modernisme mais ne le portent pas sur leurs épaules, comme un poids. Il est toujours difficile d'écrire après quelqu'un; encore plus après des aînés théorisants et souvent terrorisants parce qu'ils s'en sont pris à ce qui était considéré comme l'essence intemporelle d'un genre, qu'on ne peut plus écrire après eux comme avant, c'est-à-dire naïvement, et qu'ils ont mis en place un ensemble de contraintes qui risquaient de stériliser si elles n'avaient pas agi comme obstacle à dépasser et défi esthétique à relever.

Inscriptions

Pour terminer, j'aimerais me livrer à un petit exercice de juxtaposition qui permettra d'accuser une dernière fois des différences dans l'intérêt porté par ces auteurs à une pratique d'écriture tout à fait singulière, qui remonte loin, passe par Flaubert et s'amplifie dans les sociétés de consommation de signes: l'écriture sur les choses. Raymonde Debray Genette évoque, dans un article intitulé "Traversée de l'espace descriptif", repris dans ses récentes *Métamorphoses du récit* (Seuil, 1988), "le *topos* de l'inscription littérale" (p. 302) dont on pourrait imaginer de faire l'histoire (elle serait très révélatrice des différentes esthétiques). Rien chez Toussaint, sauf oubli de ma part: degré zéro hautement significatif d'une lettre intellectualisée et d'hommes sans qualité ni écriture qui, comme Monsieur, disent préférer la lumière aux mots (M 102). Chez Echenoz, l'écriture sur les choses fonctionne au second degré, comme signe de signe. Prenons, par exemple, le nom de Haussmann écrit sur une plaque émaillée, au début du boulevard Haussmann: "ce boulevard porte le nom de l'homme qui l'a fait

percer, ce qui le fait se signifier lui-même et se représenter..." (MG 237). Ou bien, elle est indice de bêtise, comme chez Flaubert: "On était en semaine, hors saison, il n'y avait presque personne (à Notre-Dame) pour graver ses initiales sur les gargouilles" (C 169). *Sortie d'usine*, le titre du premier livre de Bon, se lit d'abord sur un panneau, reproduit en capitales (p. 19):

STATIONNEMENT INTERDIT SORTIE D'USINE

Devant ce panneau, un type gare sa voiture, "comme un défi". C'est aussi par ce mot de défi que Bon, dans son interview, définit le roman: "Le roman, parce que bâtard, n'existe que comme défi, ou n'accède à l'art et reste marchandise" (*L'Infini*, p. 56). Tel est bien la fonction de l'écriture inscrite ici, un interdit qu'il s'agit de transgresser (la loi du silence), un morceau de réel social qu'il faut prendre et battre comme fer contre fer pour en tirer, dans le bruit et la fureur, rythme et musique. Enfin, chez Redonnet, l'inscription sur les choses prend une importance démesurée pour les narratrices analphabètes ou en voie d'alphabetisation. Privées du livre, elles n'accèdent qu'aux signes peints sur des panneaux. Mais la vocation essentielle de l'inscription est d'ordre funéraire: la fille de *Forever Valley* ne peut pas y satisfaire: "Je ne sais pas écrire. Sinon j'aurais écrit le nom du père sur la plus grande pierre que j'ai mise juste devant pour que ça fasse comme une dalle. Je regrette de ne pas savoir écrire" (FV 111). Mélie, qui connaît l'ancien alphabet et apprendra le nouveau, sait écrire, elle: "Sur la paroi, j'ai gravé son nom, et le mien aussi. Et puis je les ai reliés. C'est écrit Rose et Mélie sur la paroi de la grotte" (RMR 11). Il faut lire le titre du livre moins comme imprimé que comme gravé. *Gravé* parce que c'est une chose grave (l'humour de Redonnet trouve sa limite sur une pierre tombale) et aussi, peut-être, parce que *grave*, en anglais (à *Forever Valley*), signifie *tombe*.

Interprétation

Nous voici un peu loin de la post-modernité: on y reviendra une dernière fois par le biais du refus du sens et de l'interprétation, qui disqualifie celui qui s'est risqué ici à parler, en citant une longue phrase de *L'équipée malaise* d'Echenoz. Il s'agit d'une bande de volatiles qui permet à Echenoz de faire le trait d'union entre Paris et le bateau en route vers la Malaisie. On notera, après l'envolée, la chute très flaubertienne:

Ce sont des migrateurs qui veulent couvrir, vers l'est-sud-est, neuf mille kilomètres à vol d'oiseau. Insoucieux des périls de l'entreprise, ils s'élanceront au-delà de Joinville-le-Pont sans un instant dévier leur trajectoire. D'abord ils ne distingueront nulle mer au-dessous d'eux sauf un peu de Noire, après avoir suivi le fleuve qui s'y noie, s'étant même posés sur sa rive pour souffler un peu, extraire quelques lombrics roumains arrosés d'un quart de Danube, surveillant d'une pupille impavide les huppés et les hérons du cru qui vocifèrent dans leur slovène spécial. Laisant l'Europe orientale, cap sur le mont Ararat, ils survoleront les restes de l'arche où s'abritèrent leurs ascendants, puis des mollahs puis des brahmanes les verront s'éloigner vers le golfe du Bengale; on interprétera leur passage. (EM 29)

Université de Rouen

NOTES

1. On lira, pour se convaincre du contraire, les admirables textes de Bon et de Redonnet dans le numéro de *L'Infini* consacré à la littérature aujourd'hui, où l'on verra que leur pensée critique est à la hauteur de leur écriture. "Où en est la littérature?" *L'Infini* 19 (été 1987).
2. *Rose Mélie Rose* (1987), p. 96 (désormais RMR dans le texte).
3. *Limite* (1985), p. 103 (L).
4. Echenoz, *Le méridien de Greenwich* (1979), p. 140 (MG).
5. *Monsieur* (1986), p. 12 (M).

Identité et subversion chez Edmond Jabès

Roland G. Bonnel

La lecture d'Edmond Jabès¹ est une lecture dangereuse. Elle présente un risque car elle n'est possible que si on refuse d'y chercher une certitude. La certitude est la mort. Elle est l'envers de la vie. La positivité du moi doit se fermer à ses certitudes pour s'ouvrir à des sens qui dérangent. "Peut-être notre coeur n'est-il formé que de la réponse qui n'est point donnée".² Le temps de la vie est le temps de la question qui aspire à la réponse en la refusant. "La question crée. La réponse tue" (PL 43). La lecture de Jabès ne peut donc être qu'une question posée au livre, une question perpétuellement "remise en cause par l'opaque clarté d'un vocable qui pourrait être le mot-clé. La richesse du texte est dans cette part d'ombre" (LD 11). Lire Jabès n'est possible que si on accepte de se laisser séduire par un chemin des crêtes, instable, semé de contradictions; une route qui dérange constamment notre confort, car elle renvoie à nos propres contradictions. Le travail jabésien n'est pas un système éthique, ni une théorie, encore moins une théorie de l'écriture, dont Jabès s'est toujours défendu. "On se trompe lourdement si on assimile quelque partie que ce soit du *Livre des questions* à une théorie de l'écriture. Si théorie il y a, elle est née d'un questionnement qui touche l'homme autant que le mot; l'homme à l'instant où il s'écrit; où il devient donc vocable" (LR 29). L'oeuvre de Jabès n'est pas un système et encore moins une orthodoxie, "une doctrine d'exclusion"³. La vérité qui objective, réifie et transforme en objet de possession est inconnue de Jabès. Espérer cet apaisement, c'est refuser le temps de la vie. Le repos dogmatique correspond à la mort, car il est l'immédiateté et l'annexion du sens. Il n'y a pas d'opinions chez Jabès; il ne récuse, ni n'exclut. La syntaxe du poème jabésien est la syntaxe paratactique de l'hébreu et non une syntaxe de la subordination de l'autre au même. Le signifiant jabésien, comme le signifiant juif, "est toujours pluriel. [Il est] critique, et non mythique"⁴. Jabès privilégie "la judaïcité du rythme" aux dépens du "primat grec-chrétien du sens et du signe"⁵. L'opposition de la prose et de la poésie s'estompe, comme celle du sacré et du profane. L'empire du mot, qui engendre le concept et l'idéologie, est remplacé par l'émergence, la vie et la



En accord avec la Loi sur le droit d'auteur (L.R.C. 1985, c. C.42) et de son Règlement sur le cas d'exception à l'égard des établissements d'enseignement, des bibliothèques, des musées et des services d'archives (DORS/99—325) :

«Cette reproduction ne doit servir qu'à des fins d'études privées ou de recherche. Tout usage de cette reproduction à d'autres fins peut exiger l'autorisation du titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre en cause».