

JEAN-YVES TADIÉ

Le récit poétique



tel gallimard

Introduction

Il s'agit de montrer le nombre des conditions indépendantes auxquelles l'œuvre doit satisfaire — *alors* et aujourd'hui.

P. VALÉRY, *Cahiers*, II,
p. 1055-1056.

Si critiquée que soit la notion de genre littéraire — mais c'est à Brunetière que l'on s'adresse —, elle a une utilité qui est toute d'application : elle permet de traiter de formes communes à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques. Une théorie — ou, comme on redit aujourd'hui, une poétique — du roman, du théâtre, de la poésie, quand même elle ne survivrait que dans sa propre réputation, a pour effet de faire comprendre ce qui unit Mallarmé et Rimbaud, Balzac et Stendhal, Claudel et Giraudoux : d'abord le choix qui a été fait, un jour, au musée de l'histoire des formes, s'il est vrai que l'on écrit toujours avec et contre ses devanciers ou ses contemporains ; ensuite, la place que l'on occupe dans le développement d'une série : il est, tout de même, moins arbitraire de rapprocher Nathalie Sarraute de Proust que de René Char.

On veut bien accorder à la critique contemporaine, à ses éléments les plus dynamiques et les plus menaçants (les plus terroristes), que le texte « moderne », par opposition avec le texte « classique », abolit la vieille distinction entre genres littéraires que pourtant on aimerait défendre. On sait qu'*Ulysse* n'est pas seulement un roman, mais aussi un poème ; que *Marelle*, de Cortázar est un essai au moins autant qu'un récit ; que la distinction entre la prose et la poésie est beaucoup moins nette aujourd'hui qu'au

temps où l'alexandrin triomphait. Réservant donc le cas du texte « moderne », c'est-à-dire, si l'on a bien lu, et compte tenu de ses prédécesseurs, postérieur à 1960, nous ne définissons, dans un premier temps, de catégories que par rapport au texte « classique » : nos repères seront empruntés à un temps, pas si lointain, où l'on croyait encore aux genres, fût-ce pour les détruire.

Un autre intérêt de la poétique est de révéler des lignées, des ensembles qui, sans elle, passeraient inaperçus, parce que leurs éléments resteraient dispersés sous diverses étiquettes, qui leur conviennent mal : il s'agit de regrouper des exceptions, qui ne sont telles que pour n'avoir pas été convenablement décrites, c'est-à-dire rassemblées. Après avoir défini les grands genres, la théorie et l'histoire de la littérature doivent s'occuper des minorités : l'essai de Suzanne Bernard sur le poème en prose, celui de Todorov sur la littérature fantastique en donnent l'exemple. Le poème en prose se construit grâce à des formes conquises à la fois sur la prose et la poésie ; les contes et les romans fantastiques ne peuvent se perdre dans l'histoire du roman ou du conte, ni même se confondre avec des catégories voisines, comme l'étrange ou le merveilleux : la poétique doit travailler aussi sur les limites entre les genres, sur les frontières de la littérature.

Jakobson a, dans une éblouissante synthèse, son article « Linguistique et poétique », où il résume des travaux des formalistes russes et du cercle de Prague, montré que ce qui unit, ou sépare, le langage parlé, le langage écrit, le langage littéraire n'est pas l'écart par rapport à une norme, mais le dosage de fonctions partout également présentes, à des degrés, avec une intensité variables. De même, entre les genres et les techniques littéraires, les différences ne tiennent pas à des oppositions brutales, comme celle, à quoi on a longtemps cru, entre prose et poésie, entre musique et évocation réaliste ; ces différences sont dues à des répartitions variables de fonctions, d'ailleurs souvent plus fines que celles du langage. Tout roman est, si peu que ce soit, poème ; tout poème est, à quelque degré,

récit. C'est ce que voudrait montrer cette analyse du « récit poétique ».

Mais qu'est-ce qu'un récit ? Tout récit est une *relation* d'événements, que l'on raconte et que l'on relie. L'exposé consacré à un sentiment n'est qu'une analyse ; à des paroles, il est un discours ou un dialogue ; et l'on ne peut rapporter une succession de sentiments, ou de paroles, que lorsqu'ils prennent forme d'événements : c'est le cas dans *la Fugitive*, lorsque l'oubli succède en trois étapes au chagrin et à la jalousie ; ou dans *les Fruits d'or*, parce que chacun des monologues ou des dialogues rythme la parabole décrite, dans le temps, par l'ascension et la chute d'un livre.

Il y a « du » récit dans tous les genres littéraires, et sans doute dans toutes les formes d'expression. Nous nous limitons, non pas à ces récits présents dans tout livre, mais à ces livres où tout est si bien subordonné au récit qu'on les appelle généralement ainsi, et non pas *roman*. Dans ce domaine, la brièveté est moins une cause qu'un effet : *les Faux-Monnayeurs* ne sont pas une longue *Symphonie pastorale*, et un adversaire du roman, André Breton, a écrit des récits. En fait, puisqu'il établit entre les événements et les personnages une liaison linéaire qui a l'apparence de la nécessité, le genre du récit est l'épure du genre romanesque. Ni la complexité des personnages, ni l'épaisseur de la durée ne le retiennent, mais ce qu'il sacrifie, ou ce qu'il est impuissant à rendre, est compensé par d'autres acquisitions, et par l'importance accordée à d'autres variables : le rationnel, l'enchaînement tragique ou la poésie.

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. La tâche du critique est alors de proposer un modèle, ou une théorie, que l'étude des textes devra vérifier ou infirmer. L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des

personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : ce qui n'implique, ni n'élimine, la recherche des phrases musicales ; en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités : les unités de mesure peuvent changer, pourvu qu'il s'agisse toujours de mesurer des séquences.

Les figures de rhétorique sont ici encore le lieu d'une rencontre : la figure poétique de la métaphore se signale par une fréquence analogue à celle du poème (qu'elle ne suffit pas, notons-le, à caractériser). Mais, en même temps, si la métonymie, comme on l'a beaucoup dit, est la figure par essence du récit réaliste, parce qu'elle assemble les éléments sémantiques selon un principe de contiguïté, dans le récit poétique, la métaphore n'est pas seulement un peu, et parfois, métonymique, elle l'est toujours : récit de métaphores, le récit poétique peut se définir par la progression linéaire des similarités, ou par la similitude des associations par contiguïté.

Amenés à distinguer, par commodité, ce qui vient du poème et ce qui vient du récit, nous sommes ainsi conduits à énoncer certaines hypothèses touchant les personnages. Il ne s'agit pas ici d'étudier le contenu d'un récit, de réduire des ouvrages littéraires à des manuels de psychologie, mais de traiter les héros comme formes, en analysant leur fonction. Or cette fonction, si le récit poétique constitue bien un genre à part, est déterminée par la nature de ce dernier : c'est ainsi que Nadja, pour nous, ne doit

pas son allure insaisissable à un modèle réel que la biographie de Breton expliquerait, mais à sa présence dans un récit poétique. Plutôt que dans la vie, elle a sa place dans le domaine imaginaire où elle rencontre les héros de Blanchot, de Gracq et de Mandiargues. Le dépérissement des références réalistes comme de la psychologie est la condition qui permet l'intégration des personnages au récit poétique.

Absorbés par la narration, les personnages sont parfois dévorés par le narrateur, lorsqu'il est aussi le protagoniste. Comme dans les contes fantastiques, il arrive que la lumière qui éclaire une figure principale réduise les autres à n'être que des ombres, des images, à leur vraie nature d'êtres de langage, comme dans un mythe de la caverne intérieur. Ou bien le héros central est en relation directe avec un autre être, qu'il poursuit (*Sylvie*, *Aurélia* ont donné, au XIX^e siècle, à cette recherche sa forme la plus achevée); les masques de l'absence peuvent recouvrir le visage classique de l'être aimé, ou renvoyer à la quête de soi.

L'effacement des personnages laisse à l'espace, au décor, urbains ou naturels, une place privilégiée; peut-on imaginer un récit poétique d'où ils soient absents? Ce qui relève, en apparence, du contenu dicte la forme même du récit. Parce que récit, il échappe à la contemplation immobile, qui a de préférence sa place dans le poème — ou le tableau. Tout récit poétique, pour durer au sein de la Nature, doit se faire itinéraire : Homère en a donné l'exemple, et l'épopée, mais après plus de vingt siècles, Nerval dans *Sylvie*, Aragon dans *le Paysan de Paris*, Gracq dans *la Presqu'île* le suivent encore.

Mais quelle Nature? Elle glisse et bascule dans un mouvement vertical, de superposition, et horizontal, de fuite : l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique. Le recours aux images accroît ce mouvement, puisque, grâce à lui, chaque phrase glisse de niveau : métaphore et métonymie font fuir ou juxtaposent les significations. L'espace du monde tel que le représente le

livre s'accorde avec l'espace du langage qu'incarnent les figures, en même temps qu'il se délivre du rôle subordonné, du rôle de cadre ou de hors-d'œuvre qu'il occupe dans le roman classique sous le nom décrié de description. Devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale; son écorce abrite la révélation. C'est pourquoi le « château périlleux », la scène de théâtre nervalienne, les landes de Barbey d'Aurevilly, la chambre vide de Gracq oscillent entre le charme et l'interdit.

Une modification analogue des fonctions affecte le temps. Dès lors que le récit poétique n'est pas le lent compte rendu de toute une vie, il se met au service d'une quête, celle d'instant privilégiés, qui va de l'attente (« chanson du guetteur », « chanson pour tromper l'attente ») à la rencontre. On doit donc choisir suivant les textes entre plusieurs alternatives : continuité ou discontinuité ? historicité ou intemporalité ? événement unique ou répété ? Le temps des événements, de la fiction obéit à certaines constantes qui relèvent de la signification la plus haute du livre, mais engagent la technique. D'autant que les lois de la durée poétique, du genre du poème s'accordent avec cette sémantique de la durée et avec le temps de la narration : le discontinu, le culte de l'instant (ou bien dans l'épopée l'attente majestueuse), l'éclair appartiennent au poème (ainsi d'ailleurs qu'au récit érotique).

Mais c'est le rythme qui le constitue. Or le déroulement brisé du récit poétique tire sa force d'utiliser les pouvoirs de la répétition, habitude du temps, depuis les mots ou les phrases clés jusqu'aux images et aux événements, le déroulement de la narration est un enroulement. L'image du cercle, de la structure circulaire serait imposée par nombre de ces textes depuis Proust si nous ne savions déjà par la musique que le thème revient toujours autre : le temps est soumis à une dialectique du même et de l'autre; phrase identique, moment identique sont toujours différents parce qu'ils sont placés en un autre lieu du texte

et chargés de tout ce qui précède : le déroulement rythmique se fait sous la forme de la spirale. Nous proposons de lire des livres-escargots, dont la coquille s'enroule sur elle-même en même temps qu'ils progressent doucement.

Alors qu'il serait vain de se demander le sens du roman (autant de romans, autant de significations), on est enfin conduit à une découverte : de même que la prose du récit poétique reçoit des limites et comme des règles formelles, de même elle ne peut signifier n'importe quoi. Elle semble refuser l'Histoire et son contenu social conscient est faible : on ne bat pas le Pouvoir avec une rose. En revanche, l'accord avec la Nature et l'intemporel entraîne que le récit poétique se rapproche des mythes. Un sens obscur, polyvalent et soumis, comme tous les niveaux d'expression de ce genre littéraire, au principe d'ambiguïté, se livre et se dérobe à la fois dans son dénouement. Il n'est même guère autre chose, tout au long du déroulement de la narration, que l'histoire d'une expérience et d'une révélation.

L'aventure unique, à travers ses manifestations variées, variations d'une manifestation, que retrace le récit poétique, entraîne et réclame une structure qui, même sous les dehors parfois trompeurs d'une rhapsodie, a l'unité, l'harmonie, le fondu du poème plutôt que l'hétéroclite du roman. S'il n'est pas le monde résumé dans une parole unique que voulait Mallarmé, il refuse l'encyclopédie qui fut, de Balzac à Martin du Gard, le rêve des romanciers. *Le Pont traversé*, *Arcane 17*, *Un balcon en forêt* se construisent à l'écart des sommes romanesques, loin de Tolstoï comme de Thomas Mann : c'est qu'ils ne se proposent pas d'explorer la totalité du monde mais qu'ils suivent un sentier à travers bois. Au lieu de faire entendre tous les bruits de la terre, leur langage est secret, qui pour être compris ou plutôt senti doit toujours être répété. La double nature de ces livres entraîne qu'au moment de connaître sinon notre monde, du moins un monde imaginaire, le sens se fonde dans un langage tyrannique et qu'au moment de jouir de ce langage se repose l'énigme des signifi-

cations : tel est le lieu de l'échange entre le récit et le poème.

Il resterait à justifier le choix des ouvrages qui ont inspiré nos hypothèses. On ne prétend pas rendre compte intégralement de tous les récits poétiques : un modèle, abstrait, suppose que les catégories définies s'adaptent mieux aux ensembles qu'aux individus; un trait présent chez Giraudoux peut manquer à Desnos : l'échec serait qu'aucun des traits de *Suzanne et le Pacifique* ne se retrouvât dans *la Liberté ou l'amour* !. Aussi bien l'histoire rend-elle compte des variations d'une forme. On pourra aussi constater que tel récit est beaucoup plus proche du roman que du poème : on n'a pas renoncé à tenir compte de livres que le nom de récit poétique ne recouvre que partiellement; c'est dans la première moitié du xx^e siècle qu'ils sont les plus nombreux : Proust, Larbaud, Cocteau, Giono.

En fait, le développement du récit poétique au cours de ce siècle et depuis la fin du symbolisme (les romanciers symbolistes français sont du reste peu nombreux) correspond au dépérissement progressif du roman classique, dont la survie n'est peut-être que survivance : il n'est donc pas surprenant que ce développement et cette agonie se rencontrent, aussi bien que dans un même siècle, dans un même livre; tels ces tableaux où l'abstraction lutte avec la représentation.

Personnages

Le récit n'a jamais accordé aux personnages les mêmes possibilités que le roman. Les contradictions, les qualités multiples, la complexité, la profondeur ne s'y manifestent guère; ce n'est pas lui qui se proposerait d'explorer la « nuit impénétrable » de l'âme humaine, ou tout ce qu'a longtemps symbolisé sous le nom d'insondable l'influence de Dostoïevsky¹. Il n'en est que plus à l'aise pour recueillir à l'aube du xx^e siècle les débris du personnage de roman. Michel Raimond, dans son beau livre *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, a retracé les étapes de la dislocation du héros. Celle-ci remonte en fait au xix^e siècle, sous le double effet de forces extérieures et intérieures, qui naissent à la fois de l'évolution du savoir et de l'histoire des formes.

Stendhal a été le dernier grand romancier dont les créatures soient autonomes et se décident librement. En revanche tout ce qui chez Balzac renvoie à la zoologie, à l'histoire naturelle des espèces, prépare le personnage assujetti, dans les romans de Flaubert puis de Zola, à un destin qui le dépasse. Les héros de Zola, soumis aux mythes et aux fantasmes, rejoignent ceux d'Elémir Bourges, dont *les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent* font

1. E.g. J. RIVIÈRE, De Dostoïevsky et de l'insondable, *Nouvelles Etudes*, Gallimard, février 1922, p. 176-179.

du roman un drame sacré ou shakespearien. Dans les livres de Huysmans et de Bloy, la psychologie peut être schématique ou nulle, parce que ce qui compte est la rencontre des valeurs; les récits de Jarry, trop peu connus, sont une recherche de l'absolu inversée, où la mystique se dégrade en érotique. Ainsi le héros n'est-il plus en 1900 un agent moteur et devient-il, depuis Flaubert, le pur lieu des passions, des impressions, des idées. Il n'est plus qu'un vide rempli par le monde, qu'un regard jeté sur un spectacle, que l'instrument d'une mise en question des apparences.

L'évolution de la psychologie, qui se veut une science, rythme la dislocation extérieure et intérieure du héros, parce qu'elle constitue l'horizon idéologique des romanciers et nourrit l'air qu'ils respirent. Quand selon Taine et les Anglais le moi n'est plus que la série de ses états de conscience, quand *la Philosophie de l'inconscient* de Hartmann est traduite (1877), quand Ribot étudie successivement les maladies de la mémoire, de la volonté, de la personnalité (1881, 1883, 1885), on voit se constituer une nouvelle culture, qui sera commune à Freud, à Bourget, à Proust, chez qui l'on retrouve les étapes de la dégradation du positivisme. C'est ainsi que *l'Écornifleur* (1892) est tout entier rédigé d'une écriture discontinue et que la représentation de l'individu s'y dissout dans une série de notations : « En morceaux, en petits morceaux, en tout petits morceaux », écrit Jules Renard.

Le héros devient alors, et depuis Flaubert ou Maupassant, anti-héros : la phrase de Stendhal sur Fabrice, « notre héros, si peu héros en ce moment », est devenue vraie pour toujours. Le « petit ami » de Léautaud, le « voleur » de Darien, Bubu de Philippe sont des existences qui ont perdu leur essence et qui, à la différence du narrateur de Proust selon Poulet, ne la recherchent même pas. M. Teste, lui, est une essence sans existence. Ce qui est ôté à la richesse psychologique est donné à l'ironie. La production de Gide, avant 1914, obéit à un mouvement pendulaire, où *l'Immoraliste* et *la Porte étroite*, par exemple, se critiquent

l'un l'autre, produits de « ces périodes détériorées où nous prend la manie du doute »¹. Les personnages de Jarry n'ont plus ni nature (dédoublée dans *les Jours et les nuits*), ni ligne de conduite, ni psychologie : chacun de leurs états est imaginé contre celui qui précède. Enfin, le « Captain Cap », d'Alphonse Allais, héros scientifique retourné, édifie une science de l'impossible (proche de la pataphysique) qui bientôt s'écroule en mots d'esprit : ces débris verbaux sont tout ce qui reste d'une référence humaine.

Les héros disloqués laissent le plus souvent la place à un *moi* tyrannique, d'autant plus despotique qu'il a perdu la plupart de ses privilèges. C'est le roman-confession à peine masqué : *l'Immoraliste*, *le Culte du moi*, *le Petit Ami*, *Barnabooth*, dont Valéry a bien marqué le trait principal, à propos de Huysmans, dans un texte qui annonce Blanchot ou Beckett : « ... Cet *En route* singulier, où se reconnaît souvent la voix sans repos et sans bruit, celle qui se tait lorsqu'on parle... »². Ce qui permet, comme le note encore Valéry, de passer « par un trait continu, de la forme au motif du livre » : le roman personnel, c'est la forme indissociable du motif et le triomphe du « point de vue ». Chez Gide comme chez Proust, la mise en perspective est un trait marquant : « Un homme en colère raconte une histoire : voilà le sujet d'un livre », note Gide dans son journal en 1893 ; le point de vue engage l'écriture : « Le flasque caractère de mon Jérôme impliquant la flasque prose », « pâteux, médiocrement écrit »³.

On pourrait alors esquisser une typologie du héros 1900, élément de cet ensemble plus vaste qui n'a pas encore été complètement décrit, le style 1900 en littérature. Toute l'époque⁴ illustre le mythe de Narcisse, l'individu à la recherche de son image. Le roman dans le roman (de

1. *Paludes*, Gallimard, p. 71.

2. DURTAL (1898), *Œuvres*, Pléiade, t. 1, p. 745.

3. GIDE, *Journal*, 1893, p. 41 ; 1909, p. 276. Voir P. LAFILLE, *André Gide romancier*, Hachette, 1954.

4. Voir E. CARASSUS, *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust*, A. Colin, 1966.

Là-bas à Paludes, à la Recherche du temps perdu) en est l'illustration technique : se coupant du monde, refusant de décrire l'histoire et la société, la littérature devient son propre sujet et ne cesse de contempler son reflet dans l'eau du langage. Proche de Narcisse, le dandy, né à l'époque romantique (et même avec Horace Walpole au XVIII^e), mais qui ressuscite avec vigueur dans *Sous l'œil des barbares*, ou chez Tinan, Louÿs, Larbaud, Proust (Swann, Legrandin); le dandy cherche son reflet dans les yeux d'autrui : Gide cite le bel apologue de Wilde où la rivière pleure Narcisse, parce qu'elle se voyait dans ses yeux¹.

L'esthète veut, comme le dit Bourget, « composer la vie d'impressions d'art », faire de sa vie une œuvre d'art : c'est l'attitude que Proust condamne, dans ses préfaces à Ruskin, sous le nom d'idolâtrie et dont Gide fait la satire dans *Paludes*. Une littérature de diamants, de pierres précieuses, de fleurs rares (le *cattleya* d'Odette Swann) s'épanouit depuis le symbolisme, jusqu'à inventer des formes qui lui correspondent : la prolifération des contes s'explique parce que le conte est, dans sa brièveté travaillée, l'objet rare littéraire.

Le héros désaffecté, éloigné de toute action, c'est le dilettante, dont Bourget a défini l'attitude : « C'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition d'esprit, (...) qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune. » Le dilettante, support fragile de tous les aspects de l'existence, unit ainsi l'impuissance sentimentale à la recherche de l'universalité géographique. Le cosmopolitisme romantique renaît, mais transformé : les personnages de Barrès, de Bourget, de Bourges, de Larbaud ne voyagent plus pour conquérir le monde, ni pour le connaître; le regard leur suffit. La multiplication de l'espace est en étroite relation avec le point de vue. Le choix des pays évoqués s'accorde à la dissolution du caractère, lorsqu'il s'agit de Venise, symbole

1. *In Memoriam. Oscar Wilde*, Mercure de France.

de la mort, de l'art, de la décomposition (« Dormeuse parée dont l'évanescent contact vous maintient un désir inassouvi et pourtant épuisant », écrit Barrès), de la Russie, des pays scandinaves¹, paysages de brume et de fuite, symboles d'un mystère facile et pourtant jamais percé. Comme l'a noté M. Raimond, « le monde n'est plus le cadre ou l'enjeu d'une lutte, mais l'objet d'une rêverie, d'une découverte ou d'une interrogation »². Ces lieux nommés, mais évanescents, préparent les espaces innommés des récits poétiques.

La renaissance du récit poétique au xx^e siècle se découpe sur cet horizon romanesque : elle reprend au roman de l'époque 1900 beaucoup de ses thèmes et de ses formes, mais pour les organiser et les transformer. Et d'abord les personnages. Il reste à expliquer comment un genre littéraire qui a pris peu avant 1900 l'aspect agonisant de l'esprit fin de siècle a pu connaître quelques années plus tard une existence flamboyante. Par quoi le vide du héros a-t-il été comblé ? Le génie, qui dans sa part la plus haute est étranger à l'Histoire, n'explique pas tout. Le surréalisme a joué ici un rôle décisif par la condamnation du roman réaliste, qui ne fait du reste dans le *Manifeste* de Breton qu'enregistrer un décès, dans le domaine des valeurs tout au moins : on ne peut empêcher les livres-reflets de s'écrire ; il a joué ce rôle surtout par l'exemple qu'offrent les premiers romans d'Aragon, les récits de Breton et de Desnos. Ces œuvres donnent à des formes qui recherchent un contenu leur signification positive : la quête passionnée d'une surréalité ; en même temps les écrits théoriques de Breton contribuent à susciter des précurseurs qui sont aussi des exemples. Les coupes sombres qu'ils effectuent dans le passé littéraire français

1. Barrès publie en 1893 son article, « La brume du Nord ». Voir CARASSUS, *op. cit.*, p. 326, sqq.

2. *La crise du roman*, p. 487.

(et même européen) ne laissent subsister que les hérauts du fantastique et du merveilleux, présents dans l'*Anthologie de l'humour noir* (dont l'avant-propos date de 1939), à l'exception du Moyen Age, que Gracq ressuscite, réfracté par le roman noir anglais. D'autre part, le surréalisme rompt avec le langage symboliste et libère la prose de la tentation de se faire prose d'art.

Sur le champ du roman à personnages détruit ne se dresse plus que l'envahissante présence du romancier : tout ce qu'il a retiré aux êtres autonomes du roman classique, il se le donne à lui-même sous la forme du narrateur. Combien de récits poétiques sont écrits à la première personne ! C'est ce qu'affirme Giraudoux : « J'écris toujours à la première personne, parce que je ne veux pas faire l'artifice de créer un autre personnage. D'ailleurs je ne considère ce que j'ai fait que comme une espèce de divagation poétique »¹. Peu importe de distinguer entre le récit autobiographique en apparence, où le *je* renvoie à une aventure réellement arrivée (*Nadja*), celui où le *je* est fictif, et les récits où le héros est présenté à la troisième personne : *Jean Santeuil*, écrit à la troisième personne, est beaucoup plus autobiographique que *A la recherche du temps perdu*. Ce qui compte, c'est la solitude d'un héros dont la masse, sous la forme d'une répétition pronomiale obsessionnelle, présence multipliée, occurrence incessante, a pour caractéristique essentielle d'être une forme vide, le support d'une expérience, non plus agent mais patient. Dans les romans personnels du XIX^e siècle déjà, d'*Adolphe* à *Dominique*, le protagoniste ne construit pas le monde, il le subit ; je ou il, là aussi, le héros est le même.

Une étude de structures s'interdit le recours à la biographie. Entre le héros d'une aventure réellement advenue — M. Aragon, M. Breton — et Jérôme Bardini, pas de distinction : dans l'œuvre de Rembrandt, de même, rien ne sépare, qu'un savoir somme toute anecdotique, les

1. F. LEFÈVRE, *Une heure avec...*, 1^{re} série, p. 149. « D'ailleurs » est révélateur : la relation est en vérité causale.

autoportraits des portraits de vieillards ou de rabbins de la même époque et du même style. Que l'auteur ait voulu renoncer aux prestiges faciles de l'intrigue inventée ou qu'il ait craint la naïveté de l'autobiographie, le langage littéraire, comme la légion étrangère, les ordres monastiques, les bagnes, donne une identité nouvelle à la nouvelle recrue, à la figure centrale autour de laquelle s'organise le récit. Le référent littéraire n'est pas réel : nous en tenons compte, mais comme virtuel. Thomas l'imposteur est peut-être Cocteau, Thomas l'obscur n'est peut-être pas Blanchot, rien ne les distinguera.

Il ne faut pas s'aventurer loin dans les récits de Paulhan — les plus longs, ceux qui dépassent une page — pour découvrir qu'ils sont, *Lalie* exceptée, écrits à la première personne : « Dans le pays où j'avais servi... » (*Progrès en amour assez lents*), « À peine eus-je pris la décision de te rechercher » (*le Pont traversé*), « Je parais plus grand que mon âge » (*le Guerrier appliqué*), « Je n'ai pas cessé de suivre ma pensée » (*la Guérison sévère*). Récits autobiographiques¹ ? Moins qu'on ne le dit. Le guerrier appliqué est peut-être Paulhan, mais il s'appelle Jacques Maast, et a dix-huit ans en 1914. *Aytré qui perd l'habitude* est un récit écrit par un adjudant voleur, qui enchâsse le journal de route d'un sergent assassin.

« Bien entendu, le personnage le plus intéressant est celui qui fait le récit. Mais vous ne le verrez qu'à la fin »². Le sujet des *Gardiens* est aussi de savoir qui raconte. C'est l'existence d'un narrateur qui donne leur prix aux événements et au récit : « Maintenant que je vois en arrière ces aventures, qui se sont confondues, je m'étonne qu'elles soient aussi simples. Leur plus grande qualité est, sans doute, qu'elles me soient arrivées, à moi ; c'est aussi le plus difficile à expliquer »³. La narration a lieu sous le signe du

1. Voir, dans *les Causes célèbres*, « Un nouveau train de vie », « L'agent secret », « Simple malentendu », « Marie ».

2. *L'Avengette*, « les Gardiens » : *Œuvres*, Cercle du Livre précieux, t. I, p. 272.

3. *Progrès en amour assez lents*, *Œuvres*, I, p. 54

dédoublément entre un moi-spectacle et un je-narrateur, qui a la charge de l'observation et, plutôt que de l'explication, de l'interrogation.

La construction des *Causes célèbres* pose nettement le problème. Ces vingt et un contes obéissent à une distribution alternée entre la narration à la première et à la troisième personne qui n'est certainement pas fortuite (le premier et le dernier conte sont à la première). Plusieurs des récits mettent en question l'identité du narrateur, à la fois lui-même et un autre — les autres : « Comme si j'attendais, pour être satisfait, d'être à la fois les autres et moi-même. Quand je vis que je persistais à me prendre pour Dieu, je renonçais une fois pour toutes à me connaître » (*Surpris et comblé*). La personnalité du narrateur est sans contenu psychologique précis, sans apparence physique détaillée; elle rompt bien ainsi avec toutes les conventions du genre. En même temps, puisque son identité est imprécise, il n'y a pas de véritable rupture entre le narrateur et les autres personnages; ils ont la même fonction, mais affectée à l'anonymat : « Nous n'arrêtons pas de rêver, depuis notre enfance, d'un homme qui serait à la fois tous les hommes »¹.

Cet abandon aux vertus du négatif permet aux héros de Paulhan d'accueillir la révélation. C'est même leur fonction principale : non pas d'aimer, ni de faire la guerre, ni d'assassiner, ni d'être malade (malgré les apparences que propose l'intrigue de *Progrès en amour*, du *Guerrier appliqué*, d'*Aytré*, de *la Guérison sévère*), mais d'attendre une découverte : « Ainsi pendant six mois, dix mois peut-être. Et puis, il se passa quelque chose. Il me vint une sorte de révélation »², cette phrase d'un récit de 1957, du reste associé à la naissance de la vocation littéraire, donne le modèle du déroulement de tous les récits où le héros, qui a renoncé à soi-même, se voit comblé par un secret ou, comme aime à dire encore Paulhan, une clé; ainsi le jeune

1. *Œuvres*, IV, p. 245.

2. *De mauvais sujets*, p. 285.

écrivain ne découvre-t-il pas un sujet, « mais plutôt une clé qui ouvrît (à mon sens) tous les sujets »¹.

Le rôle du narrateur, tel celui d'*Aytré*, est donc de lire les signes : « Je reconnais des signes faits pour moi »². Dans ce récit, l'événement caché par le narrateur (un vol) et celui caché par Aytré (un meurtre) leur ont fait « perdre l'habitude » : c'est alors le langage, par certains symptômes maladifs, qui dévoile l'événement, parce que celui-ci modifie celui-là. Tuer change le discours du meurtrier et voler permet de comprendre cette métamorphose. L'événement ne serait pas connu s'il n'y avait la pensée, et le récit de l'adjudant joint au journal du sergent. L'art de Paulhan est ici très subtil : il feint de raconter des événements qui pourraient donner lieu à des aventures (un journal de marche à travers Madagascar troublé, un vol, un meurtre), en réalité escamotées et au sens propre insignifiantes (*Jacob Cow le pirate* n'est pas non plus une histoire de pirate). Ce qui signifie, c'est la forme de la narration. Le moment où elle se trouble — c'est-à-dire où le style des deux sous-officiers devient élégant — renvoie à l'absence de deux actes essentiels, qui ne seront confessés qu'à la dernière ligne. Une lacune fondamentale organise le discours des personnages, qui, dans une narration à la première personne, organise le récit.

Les récits de Jean Giraudoux ont un héros principal, dont le nom varie, Jacques, Bernard, Manuel ou Suzanne, Eglantine, mais dont, par-delà la différence des sexes, les traits et les fonctions changent peu. Un héros principal, insaisissable et devenu regard, langage, images, rêves, tel il apparaît dans les trois récits de *l'Ecole des indifférents* (1911), avec en son cœur une absence fondamentale que, suivant les nouvelles, l'auteur appelle égoïsme ou paresse ou faiblesse.

1. *Ibid.*, p. 289.

2. *Œuvres*, I, p. 197.

JEAN-YVES TADIÉ

Le récit poétique

Cet essai veut montrer, pour la première fois, l'existence d'un genre littéraire autonome, le récit poétique, d'habitude rejeté par les manuels en fin de chapitre, parmi les inclassables. Il en relève les caractères, à travers des œuvres françaises du XX^e siècle, dont certaines sont très connues (Breton, Cocteau, Giraudoux, Gracq) et d'autres, méconnues (Limbour, Jouve, Supervielle). Donnant à lire, il veut aussi donner à aimer : suivant une méthode déjà appliquée à *Proust et le roman*, l'analyse épouse l'écriture des textes qu'elle commente, et fait de cet ensemble épars de quatre-vingts chefs-d'œuvre, un livre « unique, total, neuf, et comme incantatoire ».

Jean-Yves Tadié est professeur de littérature française à l'Université de Paris-Sorbonne. Il est l'auteur notamment de Proust et le roman, La critique littéraire au XX^e siècle, Le roman au XX^e siècle. Il a dirigé, dans la Pléiade, l'édition du grand œuvre de Proust, À la recherche du temps perdu.



9 782070 737703



94-III

A 73770

ISBN 2-07-073770-5

Bonnard : "Fenêtre ouverte sur la mer" (détail).
Collection particulière © ADAGP et SPADEM, 1994.