

Jean Ricardou : vers un Nouveau Roman textuel

Jean Ricardou : towards a textual Nouveau Roman

Michel Sirvent



Jean Ricardou, *Révolutions minuscules, Pour une théorie du Nouveau Roman et autres écrits*. *L'Intégrale Jean Ricardou*, t. V, édition établie par Érica Freiberg et Marc Avelot, introduction de Marc Avelot, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2019, 480 p., EAN 9782874496929.

Pour citer cet article

Michel Sirvent, « Jean Ricardou : vers un Nouveau Roman textuel », Acta fabula, vol. 21, n° 10, Éditions, rééditions, traductions, Novembre 2020, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13214.php>, article mis en ligne le 25 Octobre 2020, consulté le 29 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.13214

Michel Sirvent, « Jean Ricardou : vers un Nouveau Roman textuel »

Résumé - Au croisement de *Tel Quel* et du Nouveau Roman, ce cinquième volume de *L'Intégrale Jean Ricardou* rassemble les écrits publiés lors de la seule année 1971. À la suite des premiers tomes qui gravitaient autour des trois romans *L'Observatoire de Cannes*, *La Prise/Prose de Constantinople* et *Les Lieux-dits*, celui-ci s'ouvre sur un recueil de nouvelles paru initialement dans la collection « Le chemin » chez Gallimard et intitulé, non sans ironie ni provocation trois ans après 1968, *Révolutions minuscules*. Celui-ci précède un second recueil d'essais, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, qui relance nombre de questions abordées dans *Problèmes du Nouveau Roman* (1967) tout en mettant en avant la « fonction critique de la littérature » (prière d'insérer) dans le droit fil de l'article homonyme publié dans le livre collectif de *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble* (1968). Le présent volume témoigne, une fois encore, de l'importance de l'œuvre de fiction dans le développement d'une réflexion théorique qui cherche à saisir, à hauteur des textes et des stratégies d'écriture et, surtout, en-deçà et au-delà du seul « Nouveau Roman » (de Poe, Flaubert, Roussel, Valéry à *Tel Quel*), certaine « modernité ». En exergue, une citation empruntée à Novalis, « Je vous instruirai avec plaisir de la partie technique de notre art et nous lirons ensemble les écrits les plus remarquables », résume parfaitement le mode d'approche privilégié par Ricardou : aborder les textes sous l'angle de leur fabrique, inviter le lecteur à entrer dans l'« atelier » des écrivains.

Mots-clés - Nouveau Roman, Roussel (Raymond), *Tel Quel*

Michel Sirvent, « Jean Ricardou : towards a textual Nouveau Roman »

Summary - At the crossroads of *Tel Quel* and the Nouveau Roman, this fifth volume of *L'Intégrale Jean Ricardou* brings together the writings published during 1971 alone. Following the first volumes, which revolved around the three novels *L'Observatoire de Cannes*, *La Prise/Prose de Constantinople* and *Lieux-dits*, this one opens with a collection of short stories originally published in Gallimard's "Le chemin" collection and entitled, not without irony and provocation three years after 1968, *Révolutions minuscules*. This precedes a second collection of essays, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, which revives many of the issues addressed in *Problems of the New Novel* (1967) while highlighting the "critical function of literature" (please insert) in line with the homonymous article published in *Tel Quel's collective book, Théorie d'ensemble* (1968). The present volume testifies, once again, to the importance of the work of fiction in the development of a theoretical reflection that seeks to grasp, at the level of texts and writing strategies and, above all, beyond and beyond the "New Novel" alone (from Poe, Flaubert, Roussel, Valéry to *Tel Quel*), certain "modernity". A quotation borrowed from Novalis at the beginning of the book, "I will gladly instruct you in the technical part of our art and together we will read the most remarkable writings", perfectly sums up Ricardou's preferred approach: approaching texts from the angle of their production, inviting the reader to enter the writers' "workshop".

Jean Ricardou : vers un Nouveau Roman textuel

Jean Ricardou : towards a textual Nouveau Roman

Michel Sirvent

Au croisement de *Tel Quel* et du Nouveau Roman, ce cinquième volume de *L'Intégrale Jean Ricardou* rassemble les écrits publiés lors de la seule année 1971¹. À la suite des premiers tomes qui gravitaient autour des trois romans *L'Observatoire de Cannes*, *La Prise/Prose de Constantinople* et *Les Lieux-dits*², celui-ci s'ouvre sur un recueil de nouvelles paru initialement dans la collection « Le chemin » chez Gallimard et intitulé, non sans ironie ni provocation trois ans après 1968, *Révolutions minuscules*. Celui-ci précède un second recueil d'essais, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, qui relance nombre de questions abordées dans *Problèmes du Nouveau Roman* (1967) tout en mettant en avant la « fonction critique de la littérature » (prière d'insérer) dans le droit fil de l'article homonyme publié dans le livre collectif de *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble* (1968)³. Le présent volume témoigne, une fois encore, de l'importance de l'œuvre de fiction dans le développement d'une réflexion théorique qui cherche à saisir, à hauteur des textes et des stratégies d'écriture et, surtout, en-deçà et au-delà du seul « Nouveau Roman » (de Poe, Flaubert, Roussel, Valéry à *Tel Quel*), certaine « modernité ». En exergue, une citation empruntée à Novalis, « Je vous instruirai avec plaisir de la partie technique de notre art et nous lirons ensemble les écrits les plus remarquables », résume parfaitement le mode d'approche privilégié par Ricardou : aborder les textes sous l'angle de leur fabrique, inviter le lecteur à entrer dans l'« atelier » des écrivains.

L'année 1971 correspond sans doute à un tournant dans le parcours de Ricardou. Elle conjoint en effet deux événements d'importance : l'organisation à Cerisy du premier grand colloque sur le Nouveau Roman, avec la participation de ses

¹ *L'Intégrale Ricardou* reprend dans l'ordre chronologique l'ensemble de l'œuvre publiée du vivant de l'auteur et, par suite, écarte tout inédit. Parus en 2017 et 2018, le tome 1 *L'Observatoire de Cannes et autres écrits* couvre les années 1957-1961 ; le tome 2 *La Prise de Constantinople et autres écrits*, les années 1962-1966 ; le tome 3 *Problèmes du Nouveau Roman et autres écrits*, les années 1967-68 ; le tome 4 *Les Lieux-dits et autres écrits*, les années 1969-70. Pour une présentation des ouvrages et de la collection « Textica », voir le site de l'éditeur <https://lesimpressionsnouvelles.com/auteur/jean-ricardou/>. Voir aussi le site du Fonds Jean Ricardou <https://jeanricardou.org/>

² Sur ces deux derniers romans et les tomes 3 et 4 de *L'Intégrale Ricardou*, voir notre compte rendu <https://www.fabula.org/revue/document12514.php>.

³ « Fonction critique », *Théorie d'ensemble*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 234-265, repris dans le tome 3 de *L'Intégrale* (désormais abrégé *IR*, suivi du numéro du volume, en l'occurrence *IR3*).

principaux représentants (Butor, Ollier, Pinget, Robbe-Grillet, Sarraute, Simon) puis, à la fin de l'année, le départ de *Tel Quel* qu'il avait rejoint dès 1962⁴. Le volume reprend les deux conférences, « Le Nouveau Roman existe-t-il ? » et « Naissance d'une fiction » (sur *La Prise de Constantinople*) ainsi que les principales interventions de Ricardou prononcées au cours du colloque. Celui-ci marque une étape décisive dans l'évolution d'un « mouvement » qui, à l'instar de la Nouvelle Vague ou de la Nouvelle Critique, ne pouvait plus se réduire ni à un commode label, ni à un simple phénomène de mode. Jusqu'alors il n'était peut-être qu'un mythe forgé par la critique journalistique. C'est la raison pour laquelle Ricardou le présente, à l'orée de la rencontre, comme une stricte « hypothèse de travail⁵ » (p. 365 et p. 378). Commence alors une nouvelle phase dite du « Nouveau Nouveau Roman⁶ », expression reprise sous forme interrogative dans l'introduction au volume de *Marche Romane*⁷ qui accueille cet autre article important « Penser la littérature aujourd'hui » dans lequel Ricardou résume ses positions à l'époque. Celui-ci poursuit la problématique affichée dans l'essai qui clôt *Pour une théorie du Nouveau Roman* : « Nouveau Roman, Tel Quel » paru d'abord dans *Poétique* en décembre 1970. Cet ultime chapitre précède exactement d'un an le départ de Ricardou de la revue de Sollers, démission due à la fois au virage maoïste pris par *Tel Quel* et à son mode de fonctionnement empreint d'un « autoritarisme » croissant⁸. Il est non moins dû à cette « "révolution" [qui] passe par la confrontation du texte avec [...] la « "théorie" », mais prise alors dans une acception de plus en plus étendue qui embrasse « aussi bien la philosophie que la poétique, la linguistique que la psychanalyse⁹ ». Pour Ricardou, l'année 1971 marque aussi un point culminant tant du point de vue de l'impact de ses positions théoriques auprès de plusieurs Nouveaux Romanciers (Ollier, Robbe-Grillet et Simon en particulier) que d'une certaine reconnaissance critique¹⁰. Parue initialement dans *Le Monde*, la nouvelle « Une promenade contrariée » complète le volume. Elle s'accompagnait d'un article important de Jacqueline Piatier, « Jean Ricardou et ses "générateurs" »

⁴ Voir le chapitre 5, « *Tel Quel* », dans *Un aventurier de l'écriture (entretiens avec Jean Ricardou)*, Propos recueillis par Amir Biglari, Louvain-La-Neuve, L'Harmattan, coll. « Academia », 2018, p. 81-6.

⁵ « Le Nouveau Roman existe-t-il ? », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, I. Problèmes généraux*, UGE, coll. « 10/18 », 1972, p. 9 et intervention dans la discussion, p. 26.

⁶ *ibid.*, p. 125 ; voir aussi les « Conclusions et perspectives » de la co-directrice du colloque, Françoise Rossum-Guyon, p. 404.

⁷ Danielle Bajomée, « Un Nouveau Nouveau Roman ? », *Marche Romane*, université de Liège, vol. 1-2, 1971, p. 5-6.

⁸ *Un aventurier de l'écriture (entretiens avec Jean Ricardou)*, op. cit., p. 83.

⁹ Voir le chapitre « Un nouveau départ », Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 177.

¹⁰ À noter, sur *Révolutions minuscules*, les articles élogieux de Raymond Jean dans *Le Monde des livres* (12 mars 1971) et de Josane Duranteau (« Ou peut-être est-ce un texte qui rêve ? ») dans les *Lettres françaises* (no 1395, 1971), p. 7 et 9. Aussi, le numéro inaugural de la revue *Sub-Stance* de l'université de Wisconsin-Madison (1971) consacre trois articles (par Sydney Levy, Michel Pierssens et Tom & Verena Conley) aux ouvrages de Ricardou, p. 59-78.

qui sait, avec pertinence, rendre compte des deux recueils, fictionnel et théorique, de cette année charnière¹¹.

Entre Nouveau Roman et *Tel Quel*

Certaines circonstances ressortissent davantage à l'histoire littéraire : ainsi de la concurrence entre divers mouvements d'avant-garde non dénuée de calculs tactiques pour s'emparer du devant de la scène culturelle. Ainsi, afin de s'en démarquer, la rupture de J.-P. Faye et la création de *Change* poussent *Tel Quel* à adopter des positions de plus en plus excessives. Dans une « course au "dernier cri" théorique et politique [...], *Change* amène *Tel Quel* à mainte volte-face — le tournant maoïste en 1971, le ralliement à la "nouvelle philosophie" quelques années plus tard¹² ». L'évolution des revues, des courants, ponctuée de scissions et d'adhésions individuelles est parfois motivée par de simples ambitions éditoriales ou institutionnelles. On ne saurait pour autant réduire certains différends théoriques à ces « événements » conjoncturels, fussent-ils d'ordre politique. Aussi, pour Ricardou en cette année 1971, faut-il se garder de toute illusion rétrospective qui tendrait à voir un simple rapport de cause à effet entre son départ de *Tel Quel* et son nouveau rôle fédérateur exercé au sein du courant néo-romanesque. À la différence de ses aînés du Nouveau Roman, Ricardou appartient à une nouvelle génération, lancée dans l'aventure *Tel Quel*, celle de « jeunes nouveaux romanciers¹³ ». Dans le sillage de Robbe-Grillet qui, par l'influence de ses premiers romans, son rôle aux Éditions de Minuit, son recueil d'articles *Pour un Nouveau Roman* (1963), en était jusqu'alors le principal chef de file, l'impulsion qu'apporte Ricardou à cette seconde phase, plus cohésive et constructive, est décisive. C'est ce que Robbe-Grillet semble admettre, non sans humour, lors du colloque : « quand j'étais un peu le porte-parole [du Nouveau Roman] avant que ce soit vous, Ricardou¹⁴ ». L'auteur des *Gommes* reconnaît non moins le rôle déterminant du second recueil théorique : « Maintenant, et c'est pour cela que votre livre *Pour une théorie du Nouveau Roman* me paraît très important, le Nouveau Roman bascule dans la deuxième moitié de ce xx^e siècle, qui surgit non pas en 1950 mais en 1960 ».

¹¹ *Le Monde des livres* (25 juin 1971), repris dans *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman* de Réal Ouellet, Garnier, 1972, p. 168-173. La nouvelle fera partie du recueil *La Cathédrale de Sens*, Les Impressions Nouvelles, 1988.

¹² Voir Boris Gobille, « La guerre de *Change* contre la "dictature structuraliste" de *Tel Quel*. Le "Théoricisme" des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de Mai 68 », Presses de Sciences Po, « Raisons politiques », 2005/2 no 18, p. 93. <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2005-2-page-73.htm>

¹³ Histoire de *Tel Quel*, op. cit., p. 89.

¹⁴ Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, I., op. cit., p. 125.

À l'époque des fameux articles de Barthes sur Robbe-Grillet¹⁵, il y a une initiale période de ralliement de *Tel Quel* au Nouveau Roman quand celui-ci « est encore marginal et fortement contesté¹⁶ ». Le numéro 1 de la revue (printemps 1960) accueille un texte de Simon et le « Débat sur le roman » sur le thème « Une littérature nouvelle », dirigé par Foucault et organisé par *Tel Quel* à Cerisy en 1963, réunit plusieurs représentants des deux courants (notamment Baudry, Faye, Ollier, Pleynet, Sollers, Thibaudeau)¹⁷. Force est de constater qu'il y est surtout question des ouvrages de Robbe-Grillet. L'article qui suit de Foucault, « Distance, aspect, origine », proclame en ouverture cette ascendance : « L'importance de Robbe-Grillet, on la mesure à la question que son œuvre pose à toute œuvre qui lui est contemporaine¹⁸ », rappelant les « Sept propositions sur Robbe-Grillet » de Sollers placées « presque en tête de la revue, comme une seconde "déclaration", proche de la première et imperceptiblement décalée ». La même année, la revue publie l'entretien sur « La littérature, aujourd'hui —VI » récrit dans « À quoi servent les théories » en ouverture de *Pour un Nouveau Roman*¹⁹. Puis *Tel Quel* prend une orientation distincte, rompt avec Robbe-Grillet et se détourne du Nouveau Roman. Le compte rendu de Sollers de *Pour un Nouveau Roman*²⁰ prélude à une sécession définitive²¹. À l'automne 1971, le numéro consacré à Barthes se termine par des écrits violemment politiques, d'abord une « DÉCLARATION sur l'hégémonie idéologique bourgeoisie/révisionnisme », suivie des « Positions du mouvement de juin 1971 » qui désignent à *Tel Quel* « deux lignes, deux voies, deux objectifs antagonistes » et l'une d'entre elles est désormais condamnée : « Votre avant-garde n'est pas le formalisme, le futurisme, le surréalisme, le "nouveau nouveau roman", etc. mais la percée d'une production révolutionnaire *aujourd'hui*²² ». Juste après le colloque estival sur le Nouveau Roman qui venait d'annoncer l'avènement de cette nouvelle phase, la ligne ricardolienne se voyait explicitement rejetée.

¹⁵ « Littérature objective » (*Critique*, 1954) et « Le point sur Robbe-Grillet » (préface au livre de Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1964), repris dans *Essais critiques*, Seuil, coll. « Le point », 1964.

¹⁶ Voir le chapitre homonyme « Nouveau Roman, *Tel Quel* », *Histoire de *Tel Quel**, *op. cit.*, p. 88.

¹⁷ « Une littérature nouvelle. Décade de Cerisy », *Tel Quel* no 17, printemps 1964.

¹⁸ *Critique*, novembre 1963, repris dans *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ *Tel Quel* no 14, été 1963, p. 39-45, *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, 1963, p. 7-13.

²⁰ *Tel Quel* no 18, été 1964, p. 93-94.

²¹ Voir « L'adieu au Nouveau Roman », *Histoire de *Tel Quel**, *op. cit.*, p. 174-77.

²² *Tel Quel* no 47, p. 136.

Le « réseau des œuvres »

Cependant, comme le manifeste le chapitre « Nouveau Roman, Tel Quel » qui conclut *Pour une théorie du Nouveau Roman*, loin d'accentuer les divergences, Ricardou n'a de cesse de dresser des parallèles et de retracer certaine continuité sous-jacente entre les deux courants. Un an avant son départ de *Tel Quel* et bien après la rupture avec Robbe-Grillet, la démarche ricardolienne se situe paradoxalement à la jonction exacte des deux groupes. Il s'agit d'observer « sur pièces, le jeu complémentaire des divergences et des similitudes » (p. 304) :

À partir de problèmes exacts, essayons de classer plusieurs ouvrages récents. Prises en elles-mêmes, les éventuelles superpositions permettront de dépasser le singulier vers l'amorce de procédés typiques ; par leurs probables oppositions respectives, elles esquisseront quelques-unes des différences qui distinguent deux sortes de fictions.

Ricardou risque ainsi une « confrontation » qui cherche à éviter ces deux écueils : le sectarisme/l'œcuménisme. Il entend ne pas se laisser enfermer entre, d'un côté, la « tendance » ayant pour « principe la similitude, pour objectif l'unification, pour nom l'œcuménisme » ; d'un autre, celle qui prône le « sectarisme » et dont l'« effet est l'éparpillement, son agent l'opposition » (p. 329). Face à *Tel Quel* et à ses positions politiques de plus en plus dissidentes, Ricardou tente une *synthèse*. Loin des querelles de personnes et des conflits de pouvoir, l'article « Nouveau Roman, Tel Quel » vise surtout à éclaircir le débat en revenant à *hauteur des textes*, comparant « deux sortes de fictions » : côté Nouveau Roman, *La Maison de rendez-vous* (1965) de Robbe-Grillet et *Le Libera* (1968) de Pinget, côté *Tel Quel*, *Personnes* (1968) de Baudry et *Nombres* (1968) de Sollers. L'examen de trois « problèmes » (le *personnage*, la *formalisation* et la *représentation*) permet de dégager certaines convergences sur la base desquelles peuvent ensuite s'identifier certains écarts distinctifs. Entre les romans de Robbe-Grillet et ceux de Sollers, Thibaudeau, Baudry, et « d'autres peut-être aussi », Foucault s'était déjà essayé à repérer « les cohérences d'[un] langage commun » qui échappent au « dilemme : l'auteur ou l'école ». Il précisait : « Il me semble [...] que les possibilités du langage à une époque donnée ne sont pas si nombreuses qu'on ne puisse trouver des isomorphismes (donc des possibilités de lire plusieurs textes en abîme)²³ ». Ni simple « mutation », ni « développement », « d'une œuvre à l'autre », comme entre les textes de Robbe-Grillet et *Le Parc*, se marque « une articulation discursive ».

²³ Les textes considérés sont *Le Parc* (1961), *Une cérémonie royale* (1960), *Les Images* (1963), « Distance, aspect, origine », *Théorie d'ensemble*, op. cit., p. 12.

Dans ce « réseau des œuvres²⁴ » prises dans « leur différence et leur simultanéité », selon une dynamique d'abord légèrement décalée, le texte telquelien se distingue progressivement comme une « radicalisation » de l'activité du Nouveau Roman (p. 329). Cette position sera encore soutenue lors de la conférence inaugurale du colloque, « Le Nouveau Roman existe-t-il ? » (p. 373). Au cours de l'intervention qui suit, c'est encore selon une dialectique entre distance et proximité que s'envisage le rapport : de même qu'en tant que « recherche », le Nouveau Roman ne cesse de « se transformer, se radicaliser », Ricardou admet que *Tel Quel*, « c'est autre chose qu'un prolongement ; il y a rupture, mais cette rupture n'a été possible que par un voisinage irrécusable, à un certain moment. Je songe au *Parc de Sollers*, par exemple » (p. 376). Ricardou avait consacré un chapitre de *Problèmes du Nouveau Roman* à ce récit qui met l'accent sur « l'acte matériel d'écrire » et « l'exercice de l'imagination scripturale » (« Les allées de l'écriture », *IR3* p. 71-72).

Ainsi, qu'il s'agisse d'envisager les rapports entre ces deux groupes ou, l'année suivante, de réfléchir à ce qui peut conférer quelque validité à la constitution de cette entité dite « Nouveau Roman », c'est une même approche qui préside aux conditions de la mise ensemble. Il s'agit aussi bien d'éviter une assimilation dont relèverait, sous le leurre d'une « école », toute grégaire indifférenciation, que son inverse qui, en insistant sur l'individualité des œuvres, obéirait au « vétuste préjugé de l'original ». Pour Ricardou, cette notion n'est qu'une « superstition » inféodée au « fallacieux schéma d'une doctrine de l'Expression ». Et celle-ci n'est que la persistance d'un « dogme » romantique selon lequel « le texte ne saurait jamais être que la sortie d'une substance antécédente dont l'auteur serait en quelque façon le propriétaire » (p. 366). À la fois complices et complémentaires, il n'est point rare en effet que se renforcent mutuellement ces deux façons de procéder :

S'en tenir sans fin aux labels, c'est se permettre l'avantage périlleux de manipuler d'étranges syncrétismes ; c'est, un Valéry l'a maintes fois noté, la très commune manière d'é luder les textes singuliers. Inversement, se laisser séduire par l'individualité des œuvres, c'est s'exposer aux mirages de l'original ; c'est risquer d'omettre les précis rapports liant les textes. (p. 304)

Et c'est un même geste qui préside à la façon d'aborder « la réalité complexe d'un phénomène » labellisé « Nouveau Roman » : « La particularité d'un texte ne peut se concevoir qu'à partir d'une constellation de textes. [...] [S]'enquérir des ressemblances entre deux termes, c'est les poser foncièrement comme différents » (p. 366).

Dès lors qu'elle désigne un groupe intérieurement constitué (autour d'une revue) ou bien un courant extérieurement identifié (au départ, selon certaine réfractaire

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

critique journalistique), ce que, sous couvert d'une cohérente pluralité, toute forme d'appellation tend à évincer, c'est l'*irréductibilité* des textes singuliers. Ainsi, « l'étiquette Nouveau Roman ne devra donc pas subsumer l'irréductibilité des diverses pratiques textuelles » (p. 367). Et, non moins, souvent invoquée afin de désigner tel groupe d'ouvrages sous la dénomination d'« œuvre », ce que, sous couvert d'une individuelle « originalité », l'usage d'un *nom* d'auteur tend à occulter, c'est, avec telle autre constellation d'ouvrages, toute *fructueuse mise en rapport intertextuelle*. Pour paradoxale qu'elle paraisse au tout début des années 70, on saisit mieux alors la démarche ricardolienne. Que soient considérées deux tendances ayant cheminé un temps côte à côte ou bien une diversité d'ouvrages participant d'une même mouvance, il s'agit de discerner, au-delà de leurs différences respectives, certaines manifestes convergences, soit de mettre à jour, entre les textes, d'irrécusables isomorphismes. Dans le prolongement logique du colloque de 1971, l'ouvrage de 1973, *Le Nouveau Roman*²⁵, en sera l'aboutissement : de façon encore plus rigoureuse et systématique, il offrira une synthèse voire, *quasi*, un *manuel* de procédures effectivement partageables.

La voie du milieu

« Nouveau Roman, Tel Quel » : décalée, cette juxtaposition permet de dépasser les divergences déclarées. Face à d'autres formes de littératures contemporaines considérées comme périmées (« la vieille littérature de Représentation²⁶ », p. 373), elle vise à souligner certaine commune logique d'écriture, par la mise à jour de certains « procédés typiques ». Ce qui n'empêche pas de marquer les déplacements, selon une distinction qui pourra passer pour emblématique, en caractérisant « deux sortes de fictions », celles qui, du côté du Nouveau Roman, accentuent les procédures d'*autoreprésentation* et celles qui, du côté de *Tel Quel*, intensifient les manœuvres d'*antireprésentation*. Ainsi que le résume l'article de 1971, « Penser la littérature aujourd'hui », dans une section intitulée « Contre la Représentation : le texte » :

Par rapport au quotidien, que la représentation se plaît à faire illusoirement paraître, la fiction auto-représentative, caractéristique surtout du Nouveau Roman, multiplie entre ses éléments un nombre invraisemblable de similitudes et la fiction anti-représentative, caractéristique notamment des romans de *Tel Quel*, multiplie entre ses éléments un nombre invraisemblable de différences. (p. 347)

²⁵ Seuil, coll. « Points », (1973) 1990.

²⁶ Ce sont les derniers mots de la conférence « Le Nouveau Roman existe-t-il ? ».

Caractéristiques du Nouveau Roman, les procédures d'*autoreprésentation*, dont les différentes modalités s'établissent dans ce même article, feront l'objet trois ans plus tard d'une conceptualisation plus élaborée dans « La population des miroirs²⁷ ». Caractéristiques de *Tel Quel*, les procédures d'*antireprésentation* relèvent de l'*écriture textuelle*²⁸. Celle-ci s'inscrit dans le droit fil des réflexions valéryennes, à savoir, résume Ricardou, cet « exercice intégral du texte », la littérature « étant un développement monstrueux des vertus du langage » (cité dans « L'impossible Monsieur Texte », p. 161), déplaçant du poème au roman certain principe *matérialiste* qui consiste à prendre « formellement en compte cette matière dont il est fait : le langage » (p. 177).

Entre Nouveau Roman et *Tel Quel*, Ricardou cherche donc ostensiblement, et à *contre-courant*, non point à accorder ce qui va devenir de plus en plus inconciliable, mais à contradictoirement engager la réflexion à leur strict *croisement*. Et si, à l'égard de *Tel Quel*, l'auteur des *Révolutions minuscules* est, en cette année 1971, sur une voie de sortie, la nouvelle impulsion théorique qu'apporte Ricardou au Nouveau Roman ressortit, selon un geste typiquement telquelien, à une *radicalisation*. Bref, le « Nouveau Nouveau Roman », c'est le Nouveau Roman revisité de l'intérieur, via Ricardou, par *Tel Quel*. Autrement dit, dans la pure logique des procédures exacerbées par les écrits telquelien, une nouvelle façon de concevoir l'écriture romanesque conduit à poursuivre ce qui était la marque de fabrique de la revue : le « roman textuel²⁹ ». Dès lors, ce passage qui, sous une apparente continuité au sein d'un mouvement, jusqu'alors orchestré par Robbe-Grillet et les éditions de Minuit, apparaît comme une nouvelle « phase », opérait, subrepticement, une véritable cassure qui, après une période d'engouement, donnera lieu, après 1975, une fois saisies plus lucidement les conséquences du *textualisme* ricardolien, à un violent rejet de la part de ses premiers adeptes (Robbe-Grillet et Simon, notamment).

Peut-être n'a-t-on pas suffisamment pris la mesure des derniers mots de l'essai « Nouveau Roman, *Tel Quel* » qui clôt le second recueil théorique :

Toute de proximité et de distance, cette radicalisation par *Tel Quel* de l'activité du Nouveau Roman, seule une figure contradictoire qui puisse la rendre. Songeons donc, pour conclure, à un lieu paradoxal où l'appui le plus vif entraîne l'écart le plus ample : le tremplin. (p. 329)

Tremplin, en effet, comme l'attestent de nombreux principes avancés dans *Pour une théorie du Nouveau Roman* qui ne sont pas sans résonance avec ceux défendus par

²⁷ *Poétique*, no 22, 1975, repris dans *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 140-178.

²⁸ Les principes de « ce que l'on nommera bientôt l'"écriture textuelle" s'énoncent, souligne Ph. Forest, dans « Le roman et l'expérience des limites » (1965) (Sollers, *Logiques*, Seuil, coll. « *Tel Quel* », 1968, p. 226-49), qui « a valeur de manifeste », *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 212.

²⁹ Voir le chapitre « Romans textuels », *ibid.*, p. 215-248.

la revue d'avant-garde, revue, rappelons-le, à laquelle Ricardou a collaboré une dizaine d'années et, pas seulement comme strict représentant, avec Thibaudeau, du courant néo-romanesque³⁰. Ainsi n'est-il pas totalement insignifiant d'observer que l'année même où Ricardou démissionne, *Pour une théorie du Nouveau Roman* paraît, comme le recueil précédent, dans la collection ... « Tel Quel » et qu'après 1965, à partir des *Lieux-dits*, ses volumes de fiction ne s'inscrivent plus sous les couleurs des éditions de Minuit. Et ce n'est pas un hasard si l'incipit de l'essai « Nouveau Roman, Tel Quel » se place, on l'a lu, sous l'égide de Valéry qui énonçait, précisément dans *Tel Quel 1*, qu'il « est impossible de penser — sérieusement — avec des mots comme Classicisme, Romantisme, Humanisme, Réalisme.../ On nes'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles³¹ » (p. 367). Ces labels sont « illusion », « obscurantisme ». Avec eux, « les problèmes communs cessent d'être des lieux de rencontre où peuvent se marquer très précisément les différences : ils deviennent en quelque sorte des signes d'identité ». Donnant « corps à un ectoplasme », ils occultent « la réalité d'un jeu de textes variés ».

Entre ces deux périls que sont le sectarisme/l'œcuménisme, une autre voie se dessine qui investit les possibilités d'« articulation » que détermine une « époque donnée », en l'occurrence, les années 1965-1968. Hors tout cloisonnement, il s'agit d'observer entre « plusieurs ouvrages récents » (p. 304), ces « articulations discursives » qu'explorait déjà Foucault et qu'avec le recul, un demi-siècle après, se laissent peut-être mieux discerner.

« Révolutions minuscules »

Neuf nouvelles composent ce recueil auquel aurait pu s'adjoindre, comme le remarquait J. Piatier, « Une promenade contrariée » qui, sur fond d'attentat politique, obéit à une structure circulaire³². Mais, comme en hommage aux *Nouvelles Impressions d'Afrique*, c'est à partir du chiffre *neuf* et, donc, sous le signe du *nouveau*, que s'organisent ces *nouvelles*. En effet, à la suite de l'analyse de Foucault qui s'interrogeait sur le « degré d'enveloppement » atteint par les parenthèses dans l'ouvrage de Roussel³³, Ricardou propose l'explication suivante au « choix de cette

³⁰ *Ibid.*, p. 174. Au cours du « Débat sur le roman », Thibaudeau déclare : « Je ne fais pas partie du nouveau roman », art. cit., p. 25. Thibaudeau signe un article intitulé précisément « Le roman textuel » dans lequel sont rappelés la plupart des principes telquelien très proches de ceux de Ricardou, *Europe*, v. 46, juin-décembre 1968, p. 239-244.

³¹ *Mauvaises pensées et autres, Œuvres 3* (éd. Michel Jarrety), Livre de poche, La Pochotèque, 2016, p. 323, cité dans « Le Nouveau Roman existe-t-il ? » (p. 11), comme d'autres phrases célèbres de Valéry.

³² Art. cit., p. 172-3.

³³ Il est tenu compte qu'une note de bas de page « est de soi, un degré, [o]n arrive donc, au cœur de ce labyrinthe verbal, guidé par le droit fil des vers et des rimes, au neuvième degré d'enveloppement — degré suprême jamais atteint en aucun autre sommet des *Nouvelles Impressions* », *Raymond Roussel*, Gallimard, « Le chemin », 1963, p. 163.

limite particulière d'ordre neuf »: « Supposons à notre tour ceci : c'est le titre même, *Nouvelles Impressions*, qui donne le coup d'arrêt à neuf ou *nouveau*, selon un calembour dont l'action, en ces lieux, ne doit une fois encore guère nous surprendre » (« L'activité roussellienne », p. 203).

Quatre des neuf nouvelles publiées entre 1960 et 1970 ont paru dans *Tel Quel*, dont celle centrale « Diptyque » qui, à partir de sa structure duelle, distribue en miroir l'ensemble des textes³⁴. L'ordre du recueil ne correspond nullement à la chronologie des publications : « Jeu », en ouverture, et la dernière, « Autobiographie », qui lui fait transversalement écho, sont les deux nouvelles les plus récentes³⁵. Savamment concerté, l'agencement procède d'une organisation symétrique puisqu'au *Jeu* qu'arbore le récit initial répond le pronom *Je* qui est censé présider à la narration « autobiographique ». À la manière de Roussel, cette contrainte homophonique mine par avance l'idéologie autocentrique qu'implique le genre et qui suppose l'identité supposée entre narrateur et auteur. Dans la nouvelle inaugurale, le premier mot de l'incipit (« *Je* ne conterai guère ») relance l'insistant pronom de l'épigraphe empruntée à Tieck (« *je* savais maintenant [...] *je* n'avais plus rien [...] *je* le retournai). À ce mot initial répond à la clause le mot final (« à la poursuite de quelque *nouveau jeu* ») autorisant l'équivalence *jeu/je*.

Ainsi, dans « Jeu », on ne peut qu'être frappé par l'abondance des pronoms de la première personne et leur association à des phrases de formes négatives qui systématiquement ponctuent chaque fin de paragraphe. Au « *je* ne conterai guère » d'ouverture, répondent les formules, à propos d'un tableau : « Je ne le décrirai pas » ; puis, de la surface de la toile : « Je n'en proposerai aucun détail » ; ou d'une réplique d'une peinture de Piero de Cosimo : « Je n'en puis toutefois produire la moindre garantie », ainsi tout au long du texte selon d'innombrables variantes. À la fois, semble-t-il, chaque occurrence du pronom est passible d'une translation, d'un déboîtement, d'une mutation, autrement dit, d'un *jeu* qui lui ôterait toute consistance, l'instance énonciatrice étant rendue, par cette substitution virtuelle, incertaine, *décentrée*. Mais loin d'instaurer un pur régime ludique, le narrateur, censé relater de microscopiques aventures, paraît chaque fois buter sur quelque impossibilité, comme incapable d'accréditer ce qui fait, « proche de l'objectif » (19), l'objet de sa scrutation. *Narrateur déficient*, s'il en est, bref, toute se passe comme si le récit manifestait certaines réticences représentatives. Malgré cette forte prégnance du *je*, il s'agirait d'incessamment nier ce qui peut prendre « corps », empêcher toute coalescence d'une figure assurée, d'une image stable. Le titre du

³⁴ Respectivement « Sur la pierre » (*Tel Quel* no2, été 1960), « Réflexion totale » (*Tel Quel* no11, 1962), « Gravitation » (*Tel Quel* no16, hiver 1964) et « Diptyque » (*Tel Quel* no 27, automne 1966).

³⁵ Avec « Incident » (*Lettres nouvelles*), elles ont initialement paru en 1970, la première dans *Le Nouveau commerce* no17 et la dernière dans *Les cahiers du chemin* no9.

tableau, *La mort de Procris*, et les transformations anagrammatiques auxquelles il donnera lieu (voir *infra*), en constitueront l'allégorie.

Quant à l'ultime nouvelle, « Autobiographie », elle n'offre guère, en dépit du titre, de péripéties touchant précisément à l'existence de son signataire, si ce n'est, en son milieu, un curieux souvenir d'enfance. Le récit se penche plutôt sur les instruments de l'écriture (feuille, traces, ligne, surface, pages et plumes) et les coulées d'encre aboutissent, en sa toute fin, à des « empreintes d'oiseaux ». Or, ce que celles-ci désignent, c'est l'écrivain qui n'est autre, comme le volatile, qu'un « porte-plume ». Un passage de *Pour une théorie du Nouveau Roman*, qui analyse la « structure circulaire » de *La bataille de Pharsale*, n'est pas sans rapport avec la nouvelle. Il y est dit en effet que les ultimes pages reprennent métaphoriquement « autour de l'écriture » des éléments fondateurs de la fiction, ce qui revient à une manière de « désigne[r] les générateurs qui la suscitent. « Une fois encore les événements fictifs signalent, à revers, les problèmes narratifs qui les forment » (p. 239). D'une part, « à l'alpha et l'omega du texte, c'est l'écriture qui s'inscrit » et, d'autre part, selon une métonymie volatile (par l'équivalence pongienne « l'oiseau est *porte-plume* ») — ailes, plumes — c'est, de manière absolutiste ou ubiquitaire, « en tous lieux du texte que s'étend cette désignation, par la fiction, de l'écriture ». Un passage du texte ultérieur *Révolutions minuscules* éclaircira le hiéroglyphique emblème en forme d'empreinte d'oiseau qui paraphrait minutieusement les missives de l'écrivain : « seing [qui] s'orne, certes enfantinement, du signe, une façon de fourche triple, qu'impriment sur le sable, si quelquefois ils y progressent, maints oiseaux çà et là³⁶ ».

Générée par les deux termes homophones, la première nouvelle met ainsi en abyme la structure « circulaire » du recueil pris entre deux textes qui déploient des fictions en symétrie inverse par rapport à leurs titres respectifs : les jeux d'écriture semblent l'emporter dans l'un annoncé comme « autobiographique » quand, sous couvert d'une narration à la première personne, l'autre propose, à partir d'un tableau, une mise en scène plus sadique ou perverse que strictement ludique. Le titre du recueil annonce subtilement ce principe d'organisation circulaire qui fait par ailleurs l'objet de deux des études de *Pour un théorie du Nouveau Roman*, « L'énigme dérivée » et « L'activité roussellienne³⁷ ». À l'instar d'autres Nouveaux Romains (du *Palace* de Simon à *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet), un flottement s'empare du terme de « révolutions » et, le faisant « tourner » sur lui-

³⁶ *Révolutions minuscules, en guise de préface, à la gloire de Jean Paulhan*, long texte « mixte » qui ouvre la réédition des *Révolutions minuscules*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1988, p. 41. À la page suivante se trouve reprise l'équivalence : « l'oiseau [...] n'est jamais qu'une superlative occurrence du porte-plume ». À noter que la liaison oiseau-porte-plume(s)-écrivain se trouve déjà chez un auteur qui ne fait guère partie du panthéon telquelien, « Page d'écriture » de Prévert (*Paroles*, 1946).

³⁷ « L'énigme dérivée » (sur *La Mise en scène* d'Ollier) paraît la même année et « L'activité roussellienne » dans *Tel Quel* no 39, automne 1969.

même, devient le lieu d'un détournement. Ce qui, dans le titre général, se désigne ainsi, c'est moins quelque bouleversement d'ordre politique ou institutionnel, que certaines idées de « tournoiement », de « rotation », de « mouvement en courbe fermée autour d'un axe ou d'un point réel ou fictif, dont *le point de retour coïncide avec le point de départ*³⁸». Toutefois, le point de retour ne coïncide pas exactement avec le point de départ car, telle minuscule modification au plan du signifiant déclenche un déplacement considérable, engendrant littéralement, sous la ressemblance des mots, une... révolution sémantique.

Qualifiées de *minuscules*, ces *révolutions* peuvent s'entendre encore à la lumière d'un auto-commentaire indirect énoncé la même année par Ricardou dans un article sur Proust :

Loin de dissimuler le texte, le roman proustien tend donc à le faire surgir de lui-même. Ainsi fait-il partie de ces *révolutions, quelquefois minuscules*, qui renversent une traditionnelle narration narrant une fiction pour permettre la venue d'une nouvelle fiction narrant sa narration. Il est clair, dès lors, que la fiction doit partout *multiplier*, prolongées parfois jusqu'à d'irrécusables allégories, les *métaphores du texte même*³⁹. (p. 354, nous soulignons).

Ce jeu du titre, polysémique, de *Révolutions minuscules* ne va pas sans rappeler celui de *Projet pour une révolution à New York* (1970). Dans « La fiction flamboyante⁴⁰ », Ricardou montre que si la perspective de la « révolution » est absente de ce roman, celle-ci a lieu au *niveau narratif* :

Loin de s'établir entre le titre et les événements de la fiction, la convenance joue plutôt, maintenant, entre le titre et le fonctionnement du texte. Titrer sur la révolution, c'est, [...] ici renvoyer d'une part aux continuités narratives toujours rompues, d'autre part au dispositif circulaire général. (p. 299)

À partir du principe selon lequel une « thématique privilégiée doit accompagner globalement certains processus narratifs » (p. 293), Ricardou rapproche les fonctionnements de *Projet* de « deux autres ouvrages récents (*Nombres, les Lieux-dits*), utilisant la rupture et le circulaire, accueillant en leur fiction, chacun à sa manière, les mêmes idées d'incendie, d'ensanglantement, de révolution ». Renvoi est fait à l'article de Sollers, *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*⁴¹ qui éclaire tel « procédé » : « Cette auto-consumation — *marquée dès le début par le motif du feu* », processus d'auto-consumation qui décrit aussi parfaitement le fonctionnement des *Lieux-dits*. Parodiant la phrase de Sollers, on pourrait dire que

³⁸ Définition empruntée au Trésor de la Langue Française informatisée.

³⁹ « Modernité proustienne », *Les Nouvelles littéraires*, juin 1971.

⁴⁰ Paru dans *Critique* no286 la même année avant d'être repris dans *Pour une théorie du Nouveau Roman*.

⁴¹ *Théorie d'ensemble*, op. cit., p. 317-25.

ces *Révolutions minuscules* sont *marquées de bout en bout par le motif du jeu*. Signe du temps aussi, cette façon partagée par certains romans telquelien et Nouveaux Romans de concevoir leurs titres, non point de façon strictement représentative, comme un « miroir » de la fiction qu'ils subsument, mais en ce qu'ils désigneraient « le fonctionnement du texte ». Ainsi du titre *Personnes* de Baudry qui renvoie à « un travail sur certains pronoms » ou *Nombres* qui est « un texte opéré par le numérique des scansionnements ». *La Prise de Constantinople* exposait déjà ce détournement de fonction puisque ce premier titre annonçait « moins le siège d'une ville que, par métagramme, l'allure byzantine de *la prose de Constantinople* » (p. 299), ainsi qu'il s'affichait, comme second titre à l'autre bout du livre.

Provocations textuelles

Le titre *Révolutions minuscules* ne va pas, on l'a dit, sans provocation. Il prend non seulement à rebours certaines attentes liées au contexte d'après 1968⁴² mais, aussi, vis-à-vis du virage telquelien, il n'est pas sans ironie, notamment par rapport à tel entretien de Sollers qui figure dans le recueil collectif *Théorie d'ensemble* : « Écriture et révolution⁴³ ». Or, le lien affiché entre le titre du recueil de nouvelles et le roman de Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*, se trouve renforcé par l'analyse que Ricardou lui consacre la même année dans « La fiction flamboyante ». Et c'est précisément dans cette étude qu'est analysée la fonction anti-représentative du titre, en ce que le déroulement de la fiction contrecarre la lecture politique qu'il programmait. Lors du colloque de Cerisy, Ricardou insiste, invoquant Mallarmé, sur ces contre-stratégies qui permettent d'« empêcher le titre de parler trop haut et de cacher le texte, faisant en sorte qu'un « titre renvoie non à un contenu mais bien à un contenant » :

C'est *Projet pour une révolution à New York*. Le mot « révolution » correspond beaucoup moins à une révolution politique telle qu'on pourrait la supposer qu'à un fonctionnement du texte qui est à la fois, selon les deux acceptions majeures de révolution, circularité (répétitions affichées d'une prétendue même scène) et rupture (chaque séquence survenant comme rupture de la précédente). (p. 390)

Si l'importance accordée aux relations entre (ce qui ne s'appelait pas encore) le *péritexte* et le texte, revêt un intérêt majeur pour Ricardou, c'est que le « titre est [...] le lieu d'un conflit idéologique pressant ». Il s'agit de « [s]ubvertir ce rapport analogique du titre-étiquette ».

⁴² Voir notamment, à propos du roman de Robbe-Grillet, de « La fiction flamboyante » et de *Révolutions minuscules*, la conférence de R. Jean au colloque de Cerisy « Politique et "Nouveau Roman" », *op. cit.*, p. 363-71.

⁴³ Entretien avec J. Henric qui date de 1968, *op. cit.*, p. 67-79.

[U]n titre est toujours d'une certaine façon le contraire du texte : en sa simplicité relative et sa fréquente unicité, le titre a pour fonction moins d'anticiper un texte que de le subsumer, de rassembler en une unité la diversité d'un travail ». Nul doute qu'il y ait nécessité urgente de travailler ce rapport du titre au texte dans une perspective de mise en cause du titre par le texte, c'est-à-dire en rompant le rapport spéculaire du titre au texte. [...] Une non-représentation doit régir désormais le rapport monde-texte et le rapport texte-titre.(p. 390-391)

Le rapport du titre au texte se conçoit de la même façon que l'on a vu se déconstruire ces labels « identificatoires » qui promeuvent une « école », un mouvement, un courant. Selon une dénomination qui « écrase » leur fonctionnement réticulaire, les textes sont à la fois irréductibles et, au-delà de tout cloisonnement, peuvent incessamment entrer en « communication ». Ce sont les deux maîtres-mots telqueliens qui sont ici à l'œuvre : *productivité* textuelle ; *intertextualité* plurielle.

Cela dit, il est une réalité pragmatique dont tout lecteur des *Révolutions minuscules* peut faire l'expérience : sans doute, plusieurs nouvelles se règlent-elles sur une « dispositif circulaire général » multipliant ainsi, de diverses façons, en somme par auto-représentation, d'inlassables « *métaphores du texte même* ». Outre ses internes miroitements, sans doute la fiction dévoile-t-elle en cours de route ses exacts procédés de composition. Sans doute, rencontrons-nous ces innombrables *captures* qui, à la façon borghesienne, accumulent, entre scènes « réelles », réflexions (reflets ou tableaux), et scènes virtuelles, les trompe-l'œil, les passages irrésolus, les *glissandi*. Mais il est non moins effectif qu'en leur progression, en les multiples phases qui les constituent, selon des scènes et des « représentations » qui ne cessent de mutuellement s'imbriquer, ce que les récits proposent, en leur constant « flottement » descriptif, ce sont des histoires irrémédiablement *indécidables*, comme ces strip-teases « improbables » qui, de *L'Observatoire de Cannes* au *Théâtre des métamorphoses*, jalonnent les fictions ricardoliennes : rien qui ne permette aux figures de se cristalliser, rien n'autorise le flux d'images à se figer. Toute assurance diégétique est rendue impossible. Au point où les « continuités narratives [étant] toujours rompues », ces nouvelles (en tout cas, les plus récentes) ne sont rien moins, de façon toute telquelienne, qu'*anti-représentatives*.

Responsabilité référentielle

Le paradoxe n'est pas mince : lieu d'un « conflit idéologique », cette contestation de la fonction cardinale du titre est d'autant plus percutante qu'elle met en cause un motif ouvertement *politique*. Dans le sens derridien du terme, le titre « joue » ou ... travaille : son vacillement exemplifie le fonctionnement du texte. Non moins, le

terme même de « révolution » auto-désigne le *renversement*, apparemment « minuscule », qu'il subit en retour. Puisqu'ironiquement, à la manière de *Projet*, les aventures de la fiction risquent non seulement de décevoir, mais de hérissier les partisans de l'action révolutionnaire. Un contemporain rapporte : « X, en désaccord "politique" avec Ricardou, dit par exemple : — À quoi peut-on s'attendre, politiquement, d'une homme qui intitule un de ses livres *Révolutions minuscules*⁴⁴ ». Pris au premier degré, le commentaire ferait semblant d'ignorer ce jeu « tropologique » d'un mot pris « dans un sens autre que le sens primitif » que Foucault analysait à propos de Roussel. Ses « procédés » tiraient parti de ce mouvement intérieur du langage lorsque « son lien à ce qu'il dit peut se métamorphoser sans que sa forme ait à changer, comme s'il *tournait* sur lui-même, traçant autour d'un point fixe tout un *cercle* de possibles⁴⁵ ». Alors rien, semble-t-il, de politique en ces nouvelles qui relancent, certes, un conflit mais, comme dans *Les Lieux-dits*, à un autre niveau, entre « les mots et les choses » :

Ces « nouvelles » offrent des paysages chimériques ou non, mais toujours rhétoriques : le récit s'imbrique lui-même dans la description. La thématique, savamment orchestrée, est toujours l'effet d'agencements minutieux. / Une circulation comme magique s'accomplit ainsi par ces révolutions minuscules, entre les choses, entre les mots, entre les choses et les mots (prière d'insérer⁴⁶).

Cependant, la stratégie n'est pas exactement celle adoptée par Robbe-Grillet dans *Projet*. Le détournement est plus subtilement *bathmologique* — comme il se disait alors, à la suite de Barthes, pour qualifier cette science des « échelonnements de langage⁴⁷ ». Contrefaisant un « signe » d'époque, il ne s'agit plus strictement d'un *anti-titre*. Puisque, loin de les exclure, il se trouve qu'une nouvelle du recueil, « Incident », convoque de précis motifs politiques directement liés aux événements de 68. Des thèmes politiques se mêlent à une matière d'ordre plus poétique, note Raymond Jean, selon des mouvements descriptifs s'attachant à des « formes pures » empruntées aux éléments naturels :

tout le travail de l'écriture tourne autour de certaines inscriptions politiques tracées sur les murs à la peinture blanche ou noire comme : *Occident, grève, Au-dessous des pavés, la plage [...]*. « Il est curieux que ce texte prenne place au milieu de pages où il est question surtout de mouvements et de formes pures, de la mer, de l'herbe, de souffles, de branches, de pierres : tout se passe comme si l'auteur s'apercevait que le système de "fiction" qui lui est cher pouvait fonctionner non seulement sur un matériel descriptif très épuré, mais encore à partir de

⁴⁴ Voir l'entrée « Révolutions minuscules », Renaud Camus, *Buena Vista Park*, Hachette, 1980, p. 62.

⁴⁵ *Raymond Roussel*, Gallimard, « Le chemin », 1963, p. 23.

⁴⁶ Dans l'édition originale, ce prière d'insérer se présente, fort à propos, sur le *revers* de la première de couverture.

⁴⁷ *Roland BARTHES par Roland Barthes*, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1975, p. 71.

thèmes générateurs empruntés à une mythologie militante caractéristique de notre temps [...]»⁴⁸.

Faisant écho aux prises de position résolument engagées de *Tel Quel* à l'époque, R. Jean résume certaine critique de gauche, d'autant plus sensible qu'elle dénonçait jusqu'alors « un retrécissement du champ du possible en littérature au profit d'une pratique uniformément autarcique de l'écriture⁴⁹ ».

Or, dans « Incident », comme dans « La promenade contrariée », une matière politique s'intègre visiblement à la fiction. Dans celle-ci, plus récente, R. Jean signale que « les rêveries scripturales sur le mot *révolution* : *rêve*, *vol*, *révolu*, etc., s'accroissent⁵⁰ ». Lors du colloque de Cerisy, Ricardou répond à R. Jean que s'il y a refus initial de « couper la littérature du politique, c'est que par leur rapport s'engouffrait catastrophiquement, l'illusion représentative » (p. 391-93). Un passage de « La fiction flamboyante » fournit déjà une explication à cette réticence. Si Claude Simon se dispense d'afficher dans le titre [*Le Palace*] le thème de la guerre civile espagnole ou s'il s'interdit « tout sigle de partis », c'est pour ne point « abusivement confondre, au détriment de l'un comme de l'autre, un ordre politique et un ordre littéraire » (p. 302). Aussi, en choisissant d'annoncer « très agressivement » un thème politique qui ne fera nullement l'objet de la fiction, *Projet pour une révolution à New York* contredit « le représentatif comme illusionnisme » (p. 303). Dans les analyses de R. Jean, Ricardou souligne « le glissement, peut-être subreptice, de la notion de représentation à celle de production » (p. 391). Convoquer une « thématique politique » sous prétexte qu'elle correspond à l'air du temps, c'est, à la façon d'un Lucien Goldmann, faire « se répercuter, instantanément, sans médiations, sans problèmes, ce qui se passe dans le monde et ce qui s'écrit, comme si l'écriture n'était pas prise, pour chacun, dans une lente maturation, dans une métamorphose aux phases spécifiques, complexes, tâtonnantes » (p. 393). C'est la conception d'une secondarité du texte par rapport à « la réalité d'un sens initialement constitué » qui est mise en cause.

Face à une lecture strictement thématique (R. Jean se situe « au niveau des thèmes⁵¹ »), Ricardou invoque la « responsabilité référentielle » de l'écrivain, expression qui donnait son titre à la section conclusive de « La fiction flamboyante » : « détrompeuse », « s'élaborant ouvertement selon de spécifiques lois, la « fiction moderne se différencie « des choses mêmes pour s'établir comme telle et s'oppose ainsi à la « fiction représentative » (p. 302). Celle-ci feint « les choses mêmes pour s'abolir comme telle ». Par la confusion « entre quotidien et fictif », elle

⁴⁸ « Politique et "Nouveau Roman" », *Nouveau Roman* : hier, aujourd'hui, 1., op. cit., p. 365.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 368.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 365-6.

⁵¹ *Ibid.*, p. 370.

est responsable d'un « brouillage obscurantiste ». Pour éviter ce piège et échapper « au mirage représentatif », « la fiction moderne est astreinte à une minutieuse vigilance ». Celle-ci consiste à se restreindre à une matière qui ne soit pas « le lieu de conflits très brûlants » : « Plus que tout autre, [...], le politique et ses aspects les plus violents, guerre civile, révolution, se situent au centre de ce domaine névralgique ». Il s'agit en quelque sorte moins d'expulser toute question d'ordre politique que de s'imposer une contrainte négative. S'interdire des sujets qui, déchaînant les passions, confortent une subordination de la fiction à la puissance représentative. C'est dans ce sens que la fiction moderne se trouve investie d'une « responsabilité référentielle ». Le choix de sujets apparemment plus anodins permet alors de mieux saisir « les respectives spécificités de la fiction et du quotidien » et d'empêcher telle collusion représentative entre « un ordre politique et un ordre littéraire ». Ainsi, ce que déjoue un titre comme celui de *Projet*, c'est qu'en aucun cas, il puisse laisser accroire qu'en sa logique la fiction pourrait « se substituer aux analyses économiques, sociales et politiques, ni détourner de l'action quotidienne » (p. 303).

Loin de tout apolitisme, cette question de la responsabilité référentielle est au contraire, affirme Ricardou, « une préoccupation majeure de l'écrivain » (p. 391). Ce qui est en cause, c'est précisément le « rapport qui s'établit entre sa fiction et le monde » et, ce qui est rejeté, c'est la croyance selon laquelle, de façon exclusive, ce rapport « est représentatif ou n'est pas ». Or, qu'ils soient politiques ou d'autres sortes, « l'inscription, la mise en écriture » implique une intégration et, donc, une conversion de ces aspects. Loin de faire l'objet d'une simple convocation, ils sont « pris comme matériau » et, comme tout autre élément participant de la fiction, ce qui importe, c'est moins la mise en jeu d'un catalogue ou d'un réservoir de thèmes prédéfinis que les combinaisons qui potentiellement leur permettent d'entrer en relation avec d'autres éléments du texte :

Être pénétré de la responsabilité référentielle, c'est refuser la représentation qui, en son rapport analogique, accrédite tout simplement une certaine idée préalable qu'on se fait du monde ; c'est pratiquer la production qui, en disposant un rapport différentiel, conteste cette idée préalable qu'on se faisait du monde (p. 392).

Non substantielle, la logique est donc relationnelle et transformationnelle.

« Sous les palais, la page »

Dans sa réponse à la communication de R. Jean à Cerisy, Ricardou revient en détail sur la nouvelle « Incident » qui repose en particulier sur la reprise du slogan de 68, « Sous les pavés, la plage⁵² » (p. 392-393), point de départ qui donne lieu à des

variations isosyntaxiques comme « Sous les palais, la page » selon « une analogie de signifiants provoquant des signifiés différents ». Ricardou voit dans le célèbre slogan une résurgence de la non moins fameuse opposition rousseauiste selon laquelle l'un des deux pôles, la société (les *pavés*), avec ses corrélats, le travail, la contrainte, est dévalorisée au profit de la nature (la *plage*), associée aux idées de plaisir et de liberté. La transformation de la formule libertaire et néo-romantique en « Sous les palais, la page » implique un axiome : « l'illusion de l'édifice ». Toute construction cache le sol sur lequel elle s'appuie. Par suite, l'entrechoc des deux phrases dénonce cette « illusion obscurantiste » et « fait paraître le rapport de dissimulation des palais à la page ». Par leur magnificence, les *palais* sont à la *page* ce que les charmes de la *fiction* sont à leur fondation, le *texte* qui en est l'édifice : « Sous la fiction la matérialité du texte », autrement dit, « Sous les édifices, le sol sur lequel ils s'élèvent ». Si la phrase initiale trahissait, sous le démantèlement des pavés, un désir de libération hédoniste, son entrechoc avec la phrase transformée autorise, selon Ricardou, l'induction suivante : « la dynamique de l'arrachage des pavés montrant le sol suscite l'arrachage de la fiction montrant le texte ».

Entre les deux s'est opéré, notons-le, un renversement *chiasmatisque*, par ailleurs emblématique à la fois de la rhétorique d'époque et de la composition du recueil. Selon une métaphore spatiale, ce qui était *dessus* (dominant) avec le slogan, c'était le pôle *négatif* (la société, la culture) et la geste « révolutionnaire » aspirait à l'émancipation, au désenfouissement de ce qui était *dessous*, l'objet de la répression (la nature, le plaisir, le corps, la sexualité). Avec la phrase transformée, ce qui passe *par-dessus* (dominant), c'est, dans la logique de l'aspiration révolutionnaire, un pôle plutôt mixte, à la fois *négatif* (rien de moins *naturel* qu'un *palais*) et *positif* (résidence somptueuse, loin de tout assujettissement, elle est lieu fantasmé de *plaisir*). Et si l'impulsion « révolutionnaire » aspirait à découvrir ce qui était *en-dessous*, cette fois, il n'est pas sûr que, sous les couleurs de 68, l'objet de la délivrance présente un aspect entièrement *positif*. En effet, cet objet désormais émancipé qu'est une *page*, s'il peut, en tant qu'instrument simple et familier d'écriture, servir quelque fin politique (disons, le « matérialisme historique »), il est décidément du côté de la culture, du travail et, par métonymie, représente ce qui est l'une des cibles principales de l'insurrection en cours : l'institution scolaire, le système éducatif et tout ce qu'ils incarnent alors comme moyens, au service d'une classe bourgeoise, d'intellectuelle coercition.

Bref, sous couvert d'une même tournure syntaxique, ce qu'accomplit la seconde formule, c'est un renversement qui bouleverse le système de valeurs impliqué par le slogan initial. Mais il y a davantage. Sur cette nouvelle base, s'opère une seconde

⁵² Dans la nouvelle, les variations textuelles se font à partir d'une expression légèrement différente : « *Au-dessous des pavés, la plage* » (p. 52).

transformation : « Inversement, le retour de la seconde phrase sur la première fait lire : « Sous l'apparence d'une société, le sol d'un certain langage ». Autrement dit, cette fois, émerge une troisième variation : « Sous les pavés, la *page* ». Bref, à l'opposition rousseauiste (nature/culture) se substitue un mot d'ordre qui, plus proche du slogan original, préserve sa connotation « révolutionnaire » (les *pavés*) mais sur des bases radicalement inverses : son parti pris résolument matérialiste se double d'un parti pris linguistique (correspondant au « tournant » linguistique qui définit le paradigme structuraliste).

Assurément, tout en sabordant le rapport analogique que suppose certaine littérature de *représentation*, à laquelle reste académiquement inféodée une grande part de l'intelligentsia « progressiste » d'alors — celle composée de « certains lecteurs "avancés" des beaux quartiers » (p. 303) —, rien de moins politiques que ces variations où se joue « la transformation réciproque du texte et de la citation » (p. 392). À rebours de tout « sens unique », foisonnent les relations intertextuelles qui « déplac[e]nt incessamment le rapport ». En lieu et place de l'inscription d'un simple slogan qui assène un unique, massif, inébranlable message (« sous l'insurrection, le rêve d'une société libérée ») — qu'il eût été bon d'injecter, comme tout autre matière à teneur politique, en l'espace censément toujours plus amenuisé de l'univers fictionnel —, s'oppose une stratégie d'écriture démontrant que c'est à ce niveau langagier, apparemment *minuscule*, selon une logique de *production intertextuelle*, que se fomentent certaines *révolutions*. Ricardou justifie alors l'intégration d'éléments politiques dans « Incident » :

C'est parce qu'une certaine maîtrise des procédures non-représentatives a été obtenue qu'il est à présent possible d'élargir le domaine référentiel des éléments inclus dans la fiction. Ce qui est évacué du texte, ce n'est pas le politique, c'est le représentatif. (p. 393)

Reste une quatrième variation qui peut être logiquement déduite des trois précédentes : « *Sous les palais, la plage* ». Sans doute est-elle moins énigmatique, plus convenue et verserait la *plage* du slogan, non plus du côté d'un retour rousseauiste, « contre-culturel », à ce qui n'est rien moins que naturel, la notion de « nature » (de « corps » et de libération). Puisque la plage en question se situerait plutôt du côté du tourisme balnéaire et des corps dénudés, bref, sous les couleurs du consumérisme de masse qui se propage dans les années soixante. Cependant, si cette phrase demeure en filigrane, surplombant un ensemble de récits inauguré par *L'Observatoire de Cannes*, elle ne va pas sans évoquer ce *palais* des festivals ou temple de la culture qui, à tel autre art, voue un culte. Dès lors, elle ne serait pas dénuée d'une certaine pertinence... *auto(bio)graphique*.

« L'imagination est tout »

Selon un mode de génération de type roussellien, certains des textes plus récents comme « Une promenade contrariée » ou « Incident » — qui débute, notons-le, par ces mots « Ainsi, dans [...] » —, semblent naître de la décomposition d'une phrase figée, stéréotype ou slogan. Mais, pour « Autobiographie », c'est son titre générique qui constituerait le point de départ. Le terme *autobiographie* peut donner lieu à une série de générateurs syllabiques : dès l'incipit, constitué d'une lapidaire phrase nominale (« Infiniment la pluie. »), la première syllabe (*eau/ haut*) engendre une scène précise : les gouttes d'eau crépitant sur le sable forment une « coulée » qui dévale les « pentes du jardin ». Ce que confirme le deuxième paragraphe par une description de « hautes feuilles » composant des « frondaisons brillantes faisant ressortir « derrière les noires écorces verticales » « l'interposition des lignes d'eau ». Strictement descriptive, cette séquence initiale s'interrompt brusquement : un paysage se dessine à l'encre de Chine qui laisse surgir peu à peu un « continent », puis une figure féminine. Pendant que le « dessin » prend forme, le support et les instruments de travail, les gestes sont soulignés (« les déplacements du doigt »). Éminemment *graphique*, cette séquence est suivie d'une autre d'apparence *autobiographique* : soit une scène d'apprentissage *tôt* advenue puisqu'elle se rapporte à un souvenir d'enfance. À la suite de quoi le récit se focalise sur certaines « fantasmagories » *géo-graphiques*. Ainsi, la nouvelle se compose d'une succession de « phases » (pour reprendre ici un terme issu de la première nouvelle « Jeu ») apparemment déconnectées : un jardin sous la pluie, des rêveries enfantines sur une mappemonde, les différentes scènes se déroulant logiquement un « jeudi » (« *je dis* »). Lors du colloque, Ricardou revient sur cette nouvelle. Ce qui forme sa matière substitue à la *vie* de son signataire ses *livres* antérieurs. Le texte entrecroise « l'entière somme » de ses fictions « *autographiques* » :

dans un ensemble calculé, [...] ce texte n'est guère par accident le dernier d'une série de textes. On peut peut-être voir en cela qu'*Autobiographie* est une sorte de mythe à propos de textes déjà écrits. Le problème a consisté à disposer dans un ensemble géographique des romans qui existaient déjà. Ce n'est pas une rêverie géographique qui a engendré les textes, ce sont les textes qui ont engendré la rêverie sur une carte de l'Europe et du Monde. Cette rêverie est une solution au problème de l'intégration de livres divers dans un ensemble. J'ajoute que certaines de ces lignes de connection tracées dans *Autobiographie* ont rendu possible la venue d'un autre roman que j'écrirai peut-être. Solution d'un problème de production, *Autobiographie* pose un problème dont la solution sera une production nouvelle. *Autobiographie*, oui, mais du texte, c'est-à-dire, plutôt, *Autographie*⁵³.

⁵³ Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, 1, op. cit., p. 105-6.

Cette auto(bio)graphie embrasse l'ensemble des ouvrages de fiction antérieurs, opérant ainsi une mise en réseau délibérément intertextuelle. En déconstruisant à travers son titre le *genre* en question, elle révèle entre les lignes son principe d'auto-engendrement : « Si, peu à peu, certain vocable se laisse mieux connaître, c'est d'un exact récit, à chaque fois, que ses contours son épelés » (p. 106). Dans la mesure où l'énoncé de base subit une dislocation de type *hypogrammatique*, le mode de production textuelle rappelle le procédé roussellien évolué (« J'ai du bon tabac dans ma tabatière » / jade, tube, onde, aubade, en mat ») quand alors, dit Foucault, « la phrase éponyme est inconnue sans retour⁵⁴ ». Toutefois, il en diffère notamment par l'affichage du mot-souche ou du « mot-thème » dans le *titre* qui laisse ainsi une possibilité de décryptage.

Un mot pour un autre

Une fois de plus, rien de plus roussellien que cette façon d'engendrement fictionnel. Ni de plus telquelien. Des extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Saussure ont fait l'objet d'une pré-publication sous le titre « *Le texte dans le texte* » dans le même numéro de *Tel Quel* de 1969 où figure l'article de Kristeva, « *L'engendrement de la formule*⁵⁵ ». Élaborant la distinction entre *géno-texte* et *phéno-texte*, la sémanalyse fait appel au concept derridien de *dissémination* en une interprétation plus radicale des *Anagrammes* de Saussure : « [ils] sont à situer parmi ces théories qui cherchent la signification à travers un signifiant démantelé par un sens insistant en action⁵⁶ ». Dans son analyse du *Scarabée d'or* (*The Goldbug*), Ricardou se réfère au commentaire de Starobinski : « Puisque, sous l'espèce d'innombrables indices et allusions, le trésor se signale, partiellement, en maints lieux du récit, n'est-il pas possible de supposer que le mot "gold" apparaisse dans la masse des lettres, sous l'aspect que Saussure a nommé hypogrammatique ? » (« L'or du scarabée », p. 152). Et de citer ce commentaire dont les implications trouveront bientôt un développement considérable dans « Le dispositif osiriaque⁵⁷ » : « L'hypogramme glisse un nom simple dans l'étalement complexe des syllabes d'un vers ; il s'agira de reconnaître et de rassembler les syllabes directrices, *comme Isis réunissait le corps dépecé d'Osiris*⁵⁸ ». À l'automne 1969, la dernière étude que Ricardou fait paraître dans la revue, c'est « L'activité roussellienne⁵⁹ ». À propos des *Nouvelles impressions*

⁵⁴ Raymond Roussel, op. cit., p. 59.

⁵⁵ *Tel Quel* no37 (printemps 1969), textes repris respectivement dans *Les Mots sous les mots* de Jean Starobinski (Gallimard, coll. « Le Chemin », 1971) et dans *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* (Seuil, coll. « Points », 1969).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁷ *Nouveaux Problèmes du roman*, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 179-243.

⁵⁸ *Les Mots sous les mots*, op. cit., p. 33 (nous soulignons).

et du « Second Procédé », Ricardou renvoie à cet autre article de Kristeva qui analyse, par l'imbrication d'ordre neuf des parenthèses, cette explosion syntaxique qui détruit « la ligne sujet-prédicat » (p. 204). En conclusion de l'article, Ricardou résume « l'activité roussellienne » dans ce « conflit opposant geste producteur, comme écart et diversité (il faut sans doute dire, avec Derrida, différence) et inverse mouvement de rapprochement et de similitude. En d'autres termes (ceux de l'analyse de Julia Kristeva que notre étude semble recouper en divers points), "le texte de Roussel reste toujours double, scindé : il vit son problème de la productivité textuelle, mais il se veut aussi vraisemblable" » (p. 205)⁶⁰.

Ainsi, l'intérêt pour les machines à inventer de l'auteur d'*Impressions d'Afrique* unit plusieurs écrivains, philosophes, théoriciens participant de cette « littérature nouvelle » : Butor, Foucault, Robbe-Grillet, Kristeva. En introduction à son article, Ricardou signale que l'œuvre de Roussel a « retenu l'intérêt de diverses contemporaines célébrités (p. 184). Il reconnaît le rôle majeur joué par les procédés dans l'élaboration de la théorie des générateurs qu'il échafaude à partir de 1970 : « l'esquisse théorique » proposée alors « peut s'entendre comme une généralisation des procédés rousselliens » (*IR4*, p. 285)⁶¹. Insistant néanmoins sur « la persistante occultation des travaux d'un Roussel » (p. 218), Ricardou promeut inlassablement ces « tentatives visant à donner un rôle producteur décisif aux signifiants » :

il est facile d'extraire, d'un mot, les mots contenus phonétiquement en la disposition variable de tout ou partie de ses lettres. Sans recours à l'illuminisme, on obtient avec ces pseudo-anagrammes des nouvelles possibilités thématiques que la fiction, dans le jeu de son développement, pourra mettre en œuvre. (p. 218)

Dans « Jeu » comme dans « Autobiographie » selon, certes, des mises en œuvre distinctes, les modes de génération de la fiction s'inscrivent à la fois dans le droit fil de l'écriture textuelle prônée par *Tel Quel* et réactivent certaines procédures typiquement rousselliennes. Dans « Jeu », on l'a vu, le dispositif circulaire qui fait écho au pronom de la première personne du singulier et au titre de la dernière nouvelle (« Autobiographie »), elle-même de forme cyclique, rappelle le procédé visible, « exalté », dit Foucault, des récits de jeunesse ou de grande genèse : « minuscule déviation morphologique⁶² » que dispose, comme entre *billard/pillard*, le métagramme (*jeu/je*), en l'occurrence autonymique (*jeu sur jeu*), instaurant, par cet infime décalage, une déflagrante incertitude dont la première victime est l'instance narratrice. Certes, dans ce « jeu où le langage trouve l'espace qui lui est

⁵⁹ *Tel Quel* no39 (automne 1969).

⁶⁰ Voir « la syntaxe du vraisemblable », « La productivité dite texte ». L'article de Kristeva, qui fait partie du même recueil, date de 1967, *Séméiotikè*, op. cit., 145-184.

⁶¹ Intervention qui suit l'exposé « Éléments d'une théorie des générateurs » (1970).

⁶² Raymond Roussel, op. cit., p. 35.

propre⁶³ », il n'y a pas, à l'alpha et à l'oméga des textes, la doublure d'une « phrase éponyme⁶⁴ » par sa terminale doublure isomorphe. À première vue, n'y est impliqué qu'un seul vocable (nom ou pronom). Hors le métagramme (« deux mots presque semblables »), il n'y a point deux *phrases* constituées de « mots pareils, pris dans deux sens différents⁶⁵ ». Mais, dans « Jeu » comme dans « Autobiographie », c'est, de proche en proche, l'ensemble des récits qui, selon une constellation de termes précis, réverbèrent ce double principe organisateur d'un *mot pris pour un autre* : qu'ils soient matériellement identiques, mais pris dans un sens différent, ou presque pareils, mais donnant lieu à deux vocables distincts. Ainsi, dans « Jeu », des séries *paronymiques* : plage/page/paysage ; phase/phrase ; crithme/rythme/ rime ; des séries *polysémiques* : « coquille » ; « objectif » ; « dressage » ; des séries *anagrammatiques*, notamment sur la base du titre « La mort de Procris » : une copie du tableau est produite par un certain C. Pirros ; « j'en étais à inscrire des mots du genre *proscrit* ou *corps pris* (p. 35, p. 40) ; le nom du peintre *Piero de Cosimo* donnant lieu, traduisant la syllabe *cosi* par *ainsi*, à la formule « *une pierre dit comme un mot* » (p. 40). Et si la protagoniste à qui le recueil est dédiée (« à *Illia* ») fait l'objet d'un « dressage », c'est qu'au bout du... compte, il s'agit de lier ou de relier (*il lia/il y a*) les deux *extrémités* du texte :

Je ne conterai guère, en l'extrême détail de leurs péripéties, toutes les phases qui m'ont ouvert l'accès de cette plage où, à presque l'atteindre, me voici, parmi les coquilles, proche de l'objectif. (p. 35)

Alors, sombre et la chevelure éparse, elle s'enfuit en tous sens sur la page, parmi les coquilles, au risque de se perdre, à la poursuite de quelque nouveau jeu. (p. 41)

Ainsi, à ses deux bouts, mais aussi entre chaque phase de la fiction se réfléchissant dans une autre, c'est chaque terme, et non plus la seule instance narratrice, qui peut être sujet à métamorphose. Par exemple, dans la première phrase, « l'objectif » ne désigne plus seulement un instrument optique qui servirait à photographier le paysage mais, *visant* l'ultime fin du récit qui lui fait écho, *autoreprésente* cette *relation* même qui raccorde les deux bords du texte. Tout terme, apparemment le même, selon une antanaclase (ainsi du terme « coquille »), ou matériellement proche, selon une paronomase (passant de la *plage* à la *page*), déclenche des déplacements diégétiques et cause des ruptures dans la continuité du récit. Il ne s'agit pas de simplement jouer de la « polysémie » de certains termes, notion que récuse par ailleurs Ricardou (« Penser la littérature aujourd'hui », p. 346). Ces discontinuités

⁶³ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁴ « La phrase éponyme offre, entre ses deux versions, un jeu de métagramme : billard-pillard », *ibid.*, p. 45.

⁶⁵ *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, U. G. E., coll. « 10/18 », 1977, p. 11. « Le premier principe de Roussel met en jeu des générateurs isosignifiants hétérosignifiés », précise Ricardou, alors que « le procédé évolué fait agir des générateurs homosignifiants hétérosignifiés », « Éléments d'une théorie des générateurs » (1970), *IR4*, p. 285.

narratives, apparemment motivées par des déplacements dans l'espace (de la page à celui de la page) ou des changements de « contexte » (du début à la fin du récit), sont la *conséquence* de la façon dont le texte se fabrique.

Frictions antireprésentatives

À propos d'« Incident », Ricardou précisait : « ce qui est évacué du texte, ce n'est pas le politique, c'est le représentatif » (p. 393). La stratégie est à rapprocher de celle de Robbe-Grillet qui, dans *Projet*, subvertit les stéréotypes de genres populaires (policier, érotique) en travaillant sans cesse la discontinuité narrative. Dans ce roman, le domaine des « récits populaires » est constamment mis en cause par des « coupures non cicatrisées » (p. 302). Mais s'il s'agit de « travailler la discontinuité » (p. 301), toute subversion peut être à son tour contestée. Parodiant les stéréotypes du roman populaire, rien n'empêche l'amateur de romans policiers ou érotiques de ne retenir que les « bribes de leurs lectures favorites » et d'ainsi, comme d'autres « sautent les descriptions », occulter telles « particularités subversives ». C'est le sort de la lecture dite « courante » que de gommer toute aspérité narrative. Mais, à l'encontre de tel facile escamotage que peut opérer la lecture, Ricardou revient au plan de l'écriture et envisage une stratégie fondée sur une dynamique de la contradiction.

Il se réfère alors au « premier procédé roussellien ». Poursuivant la conclusion de « L'activité roussellienne », il précise que celui-ci « comporte deux phases ». La première, celle de la fabrique, part d'un groupe de mots dont les consonances produisent un ensemble aux signifiés hétéroclites. Face à cette *dispersion* explosive, la seconde phase consiste en une *unification*, descriptive ou narrative, de ces données incohérentes : « [L]a mise en jeu des conson[n]ances » « à partir de certains groupes de mots » déclenche une sorte d'artifice de « signifiés très hétéroclites » qu'un « assemblage » narratif cherche ensuite à unir en effaçant ces incohérences (p. 301). On pourrait penser que cette phase intégrative marque un arrêt de l'initiale « activité productrice de la fabrique ». Cependant, Ricardou y insiste, aucune de ces deux phases par elle-même n'intéresse Roussel. Il ne s'agit ni de multiplier indéfiniment les calembours (phase 1), ni de recourir aux « habituels récits de la tradition » (phase 2) :

ce qui lui importe, c'est le conflit de la transformation et de la formation [...] : l'assemblage contredit l'éclatement initial mais l'éclatement initial ne cesse de contredire l'assemblage. Si, à partir d'une transformation (celle du groupe de départ) se produit une formation (à partir d'un dispositif d'accueil), cette formation est elle-même transformée par ce qu'elle met en forme.

Ricardou résume : « ce qui s'intègre transforme le lieu de son établissement ». Ainsi, *d'Impressions d'Afrique* à *Locus Solus*, le récit roussellien est mis en péril par « d'innombrables élucubrations » : « lisiblement travaillés par un sous-jacent principe, il ne peut plus paraître, gauchi, que comme un récit truqué ». Bref, le côté abracadabrant des récits rousselliens est l'effet d'un gauchissement exercé par les contraintes⁶⁶, qu'elles soient par ailleurs visibles ou cryptées (avec le procédé évolué).

De son côté, si *Projet* se joue des « récits populaires contemporains » empêchant, en leur palpitante prolifération, tout raccordement unifiant, ils changent radicalement de domaine en étant pris dans un « système de coupures non cicatrisées ». Seulement, pour être efficaces, ces ruptures ne sauraient « proscrire » la venue de toute formation. Ainsi, selon un autre exemple, les « voyages temporels » que suscitent les métaphores proustiennes sont d'autant plus « violents » qu'ils s'établissent sur « une longue chaîne d'événements successifs ». Selon cette même logique, chez Robbe-Grillet, le travail de la discontinuité est d'autant plus agissant qu'il s'appuie contradictoirement sur une panoplie de puissants stéréotypes. Ricardou clôt cette longue analyse en rapprochant encore cette stratégie de celle d'un roman tout à fait emblématique de *Tel Quel* à l'époque, *Nombres* : « seul peut se transformer ce qui vient d'être posé » (p. 302). Loin d'abolir toute contradiction, « le discontinu combat le continu : il ne l'exclut pas ».

À l'aune des deux derniers chapitres de *Pour une théorie du Nouveau Roman*, un constat s'impose : loin d'être l'apanage de l'écriture textuelle en vigueur à *Tel Quel*, les procédures anti-représentatives n'en sont pas moins prégnantes dans certains Nouveaux Romans. Au point de jonction entre ces deux tendances, s'interpose une longue analyse des procédés rousselliens. Comme si elle servait de *raccord* : parente de la fabrique roussellienne, la contradiction active qui sous-tend le roman de Robbe-Grillet n'est pas étrangère à certains fonctionnements en vigueur dans les nouvelles les plus récentes des *Révolutions minuscules*. On l'a vu, des récits comme « Incident » ou « Autobiographie » se composent d'une succession de « phases » apparemment déconnectées faites de plages représentatives fortes brusquement interrompues par des séquences largement hétérogènes.

⁶⁶ Cette conception, du *gauchissement* de la représentation comme effet de la contrainte, qui se dessine alors dans ce passage de *Pour une théorie du Nouveau Roman*, se trouvera au cœur de la future théorie textuelle.

Décalages typographiques

Qu'au sein du corpus labellisé « Nouveau Roman », les procédures autoreprésentatives se doublent d'une stratégie délibérément antireprésentative, c'est ce que confirmera, dans un tout autre contexte, à la fin des années 70, une étude, non reprise en volume, « Aspects du roman antireprésentatif⁶⁷ ». Ricardou reviendra sur le concept d'*antireprésentation* afin de préciser certaines différences d'accentuation, cette fois entre le Nouveau Roman et ce qu'il appellera le *Roman Nouveau* — sur la base d'ouvrages signés Maurice Roche (*Circus*) et Renaud Camus/Tony Duparc (*Travers*)⁶⁸. Si la première tendance se caractérise par « la mise en cause du récit » et le recours à « diverses procédures antidiégétiques », la seconde s'en distingue par « la mise en cause de la représentation », soit une « antireprésentation généralisée » qui n'est que la « conséquence de ces ouvrages antérieurs » comme *Triptyque* ou *La Prise de Constantinople*. Sans entrer dans le détail des trois types de procédures répertoriées (la surcharge, le décalage, la pénurie), on peut retenir un exemple signalé par Ricardou dans *Les Lieux-dits* qui concerne l'opération de décalage qui procède, notamment, de la mise « en présence [d'] une continuité idéale et [d']une discontinuité matérielle : « une phrase se voit coupée en deux par un changement de chapitre⁶⁹ » (p. 127). On trouve un phénomène comparable tout à la fin du *Voyeur* où une unité descriptive représentant le cadran d'une montre laisse place, au beau milieu du paragraphe, à un « blanc » causé, de façon inopinée, par un intervalle de plusieurs lignes, ce hiatus formant en quelque sorte une *mise en abyme typographique*, notamment, de l'ellipse diégétique (la scène probable du crime) qui constitue un trou dans l'emploi du temps méticuleusement et obsessivement repris par Mathias⁷⁰.

Ce genre de décalage flagrant intervient à trois reprises dans « Autobiographie ». Quand la première séquence (un paysage pluvieux) tend à confondre, selon le mécanisme de la métaphore structurelle, certain contraste entre, d'une part, « les noires écorces verticales » des arbres et « l'interposition des lignes d'eau » et, d'autre part, entre « les cannelures » de chapiteaux en forme d'acanthes et l'eau qui s'écoule sur la surface selon des « parallèles alternativement sombres et blanches », la scène se termine soudain, au bout de la page, par un début de phrase, composé d'un unique vocable, « Comme », sans marque

⁶⁷ Conférence faite en 1979 à Innsbruck au colloque « Evolution of the Novel », IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Actes, 1982, p. 123-28, aussi parue sous le titre « L'être lettré », *La Chronique des écrits en cours*, no 2, Les éditions de l'Equinoxe, déc. 1981, p. 8-15.

⁶⁸ *Circus*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972 ; *Travers*, Hachette, coll. « Pol », 1979.

⁶⁹ *Les Lieux-dits*, Gallimard, coll. « Le chemins », 1969, p. 63-4 (*IR4*, p. 55-6).

⁷⁰ Voir notre article « Le livre à l'œuvre : effets de présentation typographique dans *Le Voyeur* », *Formules, Revue des littératures à contraintes et des créations formelles*, no 20, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2017, p. 159-178.

ponctuable, placé au départ d'une ligne laissée pour le reste vacante (p. 103), suivie d'un double interligne indiquant le début d'une autre séquence qui commence, sur la page en vis-à-vis, par un « blanc⁷¹ ». Cette seconde séquence s'ouvre alors sur une phrase interrogative qui fournit, on ne saurait être plus explicite, un commentaire autoreprésentatif de la manœuvre en cours : « Comment aller plus loin, accroître d'une ligne ou d'une autre le texte interrompu » (*ibid.*). Dans un premier temps, cette reprise partielle du début du mot (*Comme/ Comment [...]*) de la phrase à peine entamée s'apparente à une soudure complétive. Cependant, dès lors que cette reprise laisse croire à une poursuite de la séquence, c'est de façon ostentatoire que tel décalage triplement typographique (la ligne vide, l'intervalle, le saut de page) rompt la supposée continuité diégétique. Cependant, très vite, il se trouve que c'est une séquence entièrement distincte qui se substitue à la première. La description d'une profuse végétation sous la pluie fait alors place à une stricte scène d'écriture : « Assez écrite pour que, peu à peu, la surface claire ait laissé place à un jeu de parallèles alternativement sombres et blanches, cette feuille elle-même a subi l'effet de la coulée soudaine ». Ainsi, la poursuite est d'autant plus illusoire que la nouvelle séquence prend appui sur l'exacte reprise de mots apparemment identiques (*ligne, feuille* puis, plus bas, *plume, plage*) mais pris dans un champ lexical tout à fait différent (celui de l'écriture), voire de propositions semblables (« peu à peu, la surface claire [laisse/ ait laissé/] place à un [peu/jeu] de parallèles alternativement sombres et blanches ») mais se rapportant à des diégèses visiblement *hétérogènes*⁷². L'effet antireprésentatif est d'autant plus fort qu'il retourne ou détourne le sens de segments textuels qui ont tout l'air de faire l'objet d'une pure répétition. Et, selon un effet rétroactif, une fois que s'accrédite l'hétérogénéité de la nouvelle séquence, le décalage typographique, loin de perturber certaine continuité narrative joue, à retardement et de façon hyperbolique, le rôle inverse de marqueur. Ce qui s'accomplit en deux temps : d'abord selon une « *surreprésentation* » matérielle *hétérogène* (contrecarrant le fil censément continu de la fiction), ensuite selon une « *surreprésentation* » matérielle *homogène* (correspondant à la rupture séquentielle)⁷³.

Une analyse moins ponctuelle de la nouvelle devrait prendre en compte les trois autres décalages typographiques qui s'accomplissent à partir d'une semblable modalité, jouant, entre deux séquences distinctes, sur la reprise partielle d'un mot (*Comme/ Comment [...]*) qui, au départ d'une phrase inachevée, devient le morphème

⁷¹ La rupture typographique est moins sensible dans cette nouvelle édition où elle n'est pas accentuée par un changement de page.

⁷² Par souci de simplification, on se contentera de signaler que, dans cette conférence de 1979, le concept de « représentation » a fortement évolué : celle-ci « ressortit au domaine de l'échange ». Par suite, le « mécanisme de l'activité antireprésentative [...], c'est l'*élaboration d'un hétérogène* capable de faire échec à l'échange homogène », art. cit., 124-5.

⁷³ *Ibid.*, p. 125-6.

(homogramme ou homophone) d'un autre qui, au départ d'une autre scène, à la fois semble le compléter et en détourner l'occurrence : ainsi « *Des* », vocable isolé, donne lieu, à la suite d'un blanc de plusieurs interlignes, au début de la séquence autobiographique : « *Déjà, autrefois, durant une lointaine enfance, [...]* ». Le troisième passage de transition se fait selon une inversion du procédé : c'est la dernière syllabe d'un mot à la fin d'une phrase (« [...] au dernier instant *retenu* ») qui est reprise comme adjectif au commencement de la séquence suivante : « *Nue* et la chevelure longue, horizontale, noire [...] » (p. 106). Enfin, celle-ci se termine sur le mot « *somme* » (« il sera facile de reprendre le texte rompu naguère, avant que n'en ait été inscrite l'entière somme ») auquel répond, à la suite d'un même blanc typographique, en ouverture de l'ultime séquence : « *Comme* les lignes d'eau à présent s'amenuisent [...] », ce terme (« *Comme* »), renouant avec le premier passage de transition, réussissant, au bout du récit et au bout du recueil, une parfaite trajectoire circulaire.

Selon la même logique qui, dans les analyses de *Projet* et sur fond du procédé roussellien, soulignait le principe d'une contradiction dynamique (selon laquelle, pour qu'elle opère, la discontinuité narrative doit s'appuyer sur des « plages » représentatives fortes, quitte à recourir à des stéréotypes littéraires ou à des phrases-clichés), l'antireprésentation, loin de nier la représentation, s'en nourrit au contraire. Ricardou le souligne à la fin de l'article : « De même que les romans antidiégétiques subvertissent mais n'abolissent pas le récit, de même les romans antireprésentatifs subvertissent mais n'abolissent pas la représentation » (p. 127). Bref, *l'antireprésentation combat la représentation : elle ne l'exclut pas.*

La lecture-écriture

La pensée de Ricardou n'est jamais aussi telquelienne que dans ses emprunts à l'auteur de *Tel Quel*. « L'impossible Monsieur Texte » (1969) rappelle le principe valéryen : « les belles œuvres sont filles de leur forme, *qui naît avant elles* » » (p. 130). Or, demande Ricardou, « ce célèbre postulat (*Tel Quel I : Choses tues*) ne peut-il servir d'exergue, d'une certaine façon, aux rigoureuses directives qui président à l'élaboration du roman moderne ? » Dans ce droit fil, de *Problèmes du Nouveau Roman* à *Pour une théorie du Nouveau Roman*, un leitmotiv revient obstinément : la fiction est miroir de la narration. Ainsi, dans « La fiction flamboyante », l'analyse de *Projet* réitère ce dénouement : « une fois encore, la fiction n'est pas ici telle substance antécédente qui se coulerait en un quelconque moule. Elle émane du processus narratif et contribue en quelque façon à le décrire. La fiction est, le plus souvent, une fiction de la narration » (p. 292). Et si elle s'efforce « de rendre compte des phénomènes qui la produisent, la fiction en multiplie les équivalents

analogiques. En un sens, la fiction est une immense métaphore de sa narration. Ainsi n'y a-t-il pas lieu de séparer une thématique des dispositions narratives ». Dans *S/Z*, qui date de 1970, Barthes va jusqu'à appliquer ce principe à un récit « classique » (*Sarrasine* de Balzac) : « Finalement, il n'y a pas d'*objet* du récit : le récit ne traite que de lui-même : *le récit se raconte*⁷⁴ ».

Cependant, la poétique ricardolienne ne saurait se résumer à ces préceptes. Si les écrits théoriques cherchent à *instruire de la partie technique de l'art*, à inviter le lecteur à entrer dans l'atelier des écrivains, les ouvrages de fiction outrepassent ces seules mises au point conceptuelles. Car, au delà-de la filiation valéryenne, ils ne sauraient se réduire aux vertiges scripturalistes de l'autoreprésentation. Loin de tout élitisme formaliste et, peut-être, non sans participer de cet utopisme en vogue qui entend briser les barrières qui séparent les écrivains (qui produisent) des lecteurs (qui consomment), il s'agit de combattre ce que Ricardou nomme un « second analphabétisme », plus insidieux parce que « caché », touchant la « lecture courante en laquelle une transparente prose offre aussitôt son intelligibilité ». Si on ne sait pas lire, « on perçoit un texte et pas de sens ». À l'inverse, croyant savoir lire, on perçoit « un sens et pas de texte ». Or, la littérature est « une activité productrice » : elle est « par définition libre de tout sens précédent sa pratique ». Et dans la mesure où « elle entend former les plus complexes ensembles de signes entrecroisés », ce qu'elle exige, c'est « plutôt un acte de déchiffrement ». *Déchiffrer*, c'est à la fois « percevoir sens et texte » et, de surcroît, « savoir se rendre sensible à toutes procédures de production » (p. 128-129).

Ainsi l'a-t-on observé, les fictions ricardoliennes ne manquent pas de rendre perceptible les ressorts de leur fabrique. Mais si « les règles du texte sont dans le texte⁷⁵ » (p. 415), l'enjeu est d'engager le lecteur à y coopérer. La fameuse formule qui, selon un heureux chiasme, énonçait que le roman nouveau se double d'une mise en avant des *aventures de l'écriture*⁷⁶, n'a d'autre corollaire que de faire du lecteur un co-opérateur textuel. Dans un écrit plus tardif « Sur la lecture », Barthes envisage, sous les signes alors du « Plaisir », ce qu'il nomme l'« aventure de la lecture (j'appelle aventure la façon dont le plaisir vient au lecteur) : c'est, si l'on peut dire, celle de l'Écriture ; la lecture est conductrice du Désir d'écrire [...] ». Et sur cette envie d'écrire que suscitent certains textes *scriptibles*⁷⁷, il poursuit : « Dans cette perspective, la lecture est véritablement une production [...] à la lettre, de *travail* » ;

⁷⁴ *S/Z*, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 219.

⁷⁵ Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, 2. Pratiques, op. cit., p. 407.

⁷⁶ Une première version de la formule devenue « Ainsi un roman est-il pour nous moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture* » se trouve, soulignons-le, dans un essai initialement paru en 1961, « Aspects de la description créatrice, comme une postface à *Description panoramique d'un Quartier moderne* de Claude Ollier » (*Médiations* no 3, 1961, p. 32), récrit sous le titre « La description créatrice, une course contre le sens » dans *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 111, IR3, p. 116.

⁷⁷ *S/Z*, op. cit., p. 11.

ce que résume la sentence : « Lire, c'est un travail : "j'écris ma lecture"⁷⁸ ». Et de rappeler cette séparation que Ricardou n'a de cesse de dénoncer : « Tout, dans notre société, société de consommation, et non de production, société du lire, du voir et de l'entendre, et non société de l'écrire, du regarder et de l'écouter, tout est fait pour bloquer la réponse : les amateurs d'écriture sont dispersés, clandestins, écrasés par mille contraintes, intérieures, même⁷⁹ ».

De cette nouvelle poétique de la lecture, les délinéaments se découvrent au fil des analyses des essais critiques : ainsi dans *Pour une théorie du Nouveau Roman*, à propos du *Scarabée d'or* ou de *La Bataille de Pharsale*. D'abord, le conte de Poe dispense une première leçon : « en ce récit d'un décryptage, la lecture fait l'objet d'une explicite mise en place. C'est par leur façon de lire que sont déterminés pour l'essentiel les trois acteurs » (p. 148). Les « lecteurs insuffisants » « n'admettent en somme que les sens propres ; comme, selon Barthes, divers critiques positivistes, ils sont condamnés à une asymbolie ». Mais s'il s'agit de déchiffrer un cryptogramme, lire exige d'écrire. Le nouveau lecteur, ici incarné par le personnage de Legrand, « se livre à une nouvelle cryptographie. C'est en chiffrant qu'il décrypte, en écrivant qu'il lit ». Et de conclure cette section sur la « Lecture — écriture » : « La lecture se donne ici comme labeur, sans cesse repris, d'une écriture sur une autre » (p. 154). La lecture-déchiffrement se fait écriture palimpseste : « Seul dispose d'une aptitude à lire qui pratique l'écriture [...] le déchiffrement est l'intervention d'une écriture dans une écriture » (p. 197).

Se noue alors un nouveau paradigme, d'inspiration marxiste, et que partage l'auteur des *Révolutions minuscules* avec d'autres illustres contemporains, à *Tel Quel* ou dans sa mouvance. Ainsi, adossée à une théorie de l'intertextualité dérivée de Bakhtine, se décline, dans « Pour une sémiologie des paragrammes » (1966), selon une formule apparemment inversée, cette conception du « texte comme écriture-lecture ». Pour Kristeva, « "Lire" dénote [...] une participation agressive, une active production, industrie : l'écriture-lecture, l'écriture paragrammatique serait l'aspiration vers une agressivité et une participation totale. ("Le plagiat est nécessaire"- Lautréamont.)⁸⁰ ». Déjà, en tant que tel, l'acte d'écriture implique le dédoublement : « L'interlocuteur de l'écrivain est donc l'écrivain lui-même en tant que lecteur d'un autre texte. Celui qui écrit est le même que celui qui lit⁸¹ ». Dans un entretien de 1971, Barthes, commentant *S/Z*, revient sur cette catégorie de textes,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁹ « Sur la lecture » (1975), *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, 1984, p. 44-5, repris dans *Œuvres complètes*, tome III, Seuil, 2002, p. 602-604.

⁸⁰ Sèmiôtikè, Recherches pour une sémanalyse, op. cit., p.120.

⁸¹ « Le mot, le dialogue, le roman » (1966), *ibid.*, p. 109.

dits *scriptibles* : « ... des textes qui donnent à écrire⁸² ». Il rappelle cette coupure historique :

Jusqu'à Flaubert, on enseignait la rhétorique, on enseignait l'art d'écrire. Depuis, on a séparé lecture et écriture, et c'est la démocratisation qui a fait perdre l'art d'écrire tout en offrant à la consommation du lecteur les objets culturels que la bourgeoisie avait produits. [S'est ainsi accusé] le divorce entre un petit nombre de personnes écrivant et le grand nombre qui lisent *sans transformer ce qu'ils lisent en écriture*⁸³.

Cependant, au-delà de ces prises de position strictement théoriques, cette conception de la lecture qui se fait écriture sous-tend la stratégie mise en œuvre dans les textes de fiction ricardoliens illustrant peut-être cette littérature « qui n'existe pas encore, ou à peine. Il s'agit de textes à venir⁸⁴ ». Ceux-ci impliquent de manière effective une productivité de la lecture. Dans *Le scarabée d'or*, le texte se définit comme « un milieu de transformation, une machine à changer le sens » (p. 131). Le chapitre V de « La bataille de la phrase », intitulé « *Écriture/lecture* », donne quelque idée de cette nouvelle pragmatique. Dans sa section « *Lecture productrice : écriture* », invoquant Mallarmé, tel « "miroitement par en-dessous" et la nouvelle circularité qu'il instaure reconduisent sans cesse la lecture vers le texte [...]. [C]'est entre les lignes, désormais, que la lecture est en mesure de lire. D'une certaine façon, il lui est possible de produire le texte que le texte implique, le filigrane, en tirant des conséquences des rapports que la prose a montés » (p. 239). Ainsi, le roman de Simon, par des systématiques redites, des mises en contiguïté d'éléments distincts, effectue divers « montages » (1. *moissonneuse abandonnée/orties* ; 2. *moissonneuse abandonnée/sexualité*) entraînant diverses « implications » : « Par l'effet de leur commun facteur, la confrontation des deux montages en suscite un troisième, au second degré, *orties/sexualité* » (p. 240-241). Par une série d'implications, un texte *ininscrit* s'esquisse induisant, notamment, quelque « séquence incestueuse ». C'est par telles ramifications productrices de fiction que, par voie de conséquence, la lecture se fait virtuellement écriture. Cette construction de la lecture repose sur un montage calculé. Comme dans l'analyse du *Scarabée d'or*, le principe est de « monter un système métonymique artificiel » (p. 147). Ce que Ricardou théoriserait quelques années plus tard sous le nom de *texto-lecte*⁸⁵.

⁸² « Roland Barthes Critique » (entretien), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 988-91.

⁸³ *Ibid.*, p. 989 (nous soulignons).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 990.

Admettre d'un texte qu'il produise son propre jeu sémantique, c'est croire qu'il forme tendanciellement, à l'intérieur de sa langue, un curieux spécifique langage. Soleil, scarabée, trésor sont pris ici dans un système particulier de désignation réciproque. Machine à changer indéfiniment le sens des mots, le texte établit une permanente subversion du langage instrumental. (p. 151)

Ce sont précisément les vertus des jeux de langage (paronomases, antanaclases) qui permettent au lecteur des *Révolutions minuscules* d'articuler les diverses phases antireprésentatives de récits en perpétuelle transformation. Si l'une d'entre elles met en scène certain « dressage » (une figure féminine, la lectrice sans doute), c'est qu'il s'agit d'une précise allégorie de la lecture. Les « phénomènes de *dressage*, dans le fonctionnement des textes, n'ont pas assez retenu l'attention » (p. 227) : « Par la patiente redite de deux événements simultanés, le dressage fait en sorte que l'un des deux, ensuite proposé seul, suscite automatiquement l'idée de l'autre ». Il s'agit ainsi d'« inventer et d'apprendre un signe ». Au plan de l'écriture, sont ainsi mises en œuvre des opérations trans-linguistiques. Au plan de la lecture, ces montages, induisant une pluralité d'associations implicites, conduisent à générer un relationnement propre au spécifique réseau textuel (*idiotextuel*, en quelque sorte) sous-jacent. Selon des bouleversements minuscules, c'est bien ainsi que fonctionnent les derniers textes du recueil de nouvelles qui, on s'en rend peut-être mieux compte aujourd'hui, fomentaient quelque *révolution textuelle* qui n'est politiquement pas aussi minime qu'on croit.

85 Nouveaux problèmes du roman, op. cit., p. 114-17.

PLAN

- [Entre Nouveau Roman et Tel Quel](#)
- [Le « réseau des œuvres »](#)
- [La voie du milieu](#)
- [« Révolutions minuscules »](#)
- [Provocations textuelles](#)
- [Responsabilité référentielle](#)
- [« Sous les palais, la page »](#)
- [« L'imagination est tout »](#)
- [Un mot pour un autre](#)
- [Frictions antireprésentatives](#)
- [Décalages typographiques](#)
- [La lecture-écriture](#)

AUTEUR

Michel Sirvent

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Michel.Sirvent@unt.edu