

Natacha Michel

Malheur à moi, je suis nuance

« Malheur à moi, je suis nuance ». Même aujourd'hui où du temps a passé, où, à l'église combattante s'est substituée l'église triomphante, je veux dire où, en masse, les femmes se sont offertes à elles-mêmes, et endossent parfois un néant d'insignes, (aspirant au néant des honneurs), le désir d'être changé en désir de parvenir, et le féminisme tatcherien assis en chien de faïence à côté du particularisme féminin, le truisme qui suit est certain – quelle absence de nuance ! Devant un tableau, disons de Renoir, représentant des anémones, on ne dit pas : « ce sont des anémones », on dit : « c'est un Renoir ». Devant le livre d'une femme, la réaction n'est pas : « c'est un Renoir » « ou tout autre nom qui a signé une œuvre, mais : « ce sont des anémones », autrement dit, « c'est un livre écrit par une femme ». Par une femme, dira-t-on pourvu que l'intéressée n'ait pas atteint l'âge d'être matrone, en France l'avancement est à l'ancienneté et la défiguration est nécessaire à qui veut faire figure dans le monde. Ce livre est écrit par une femme, dira-t-on, et si on le dit tout bas, n'incriminez que la nouvelle bienséance qui veut qu'on ne dise pas de mal des femmes.

Le nom et le sexe

Ce qui m'étonne, moi qui ai publié des livres dont la plupart sont des romans et qui, si j'ose dire, suis riche d'au moins neufs écrivains femmes – je veux dire riche des neuf qui sont dans *le Rameau Subtil*, mon avant-dernier livre publié : Christine de Pizan, Helisenne de Crenne, Marguerite de Navarre, Madame de la Fayette, Mademoiselle de Scudéry, Madame d'Aulnoy, Georges Sand, Louise Michel et Colette, ce qui m'étonne est qu'au lieu de dire « ce sont des anémones », j'aurais eu tendance à prononcer : « c'est La Fayette, c'est Colette, c'est Aulnoy, etc. Et même, je parle ici sur la pointe des pieds, c'est Natacha Michel. Je prie le lecteur de bien prendre conscience de ceci : dans l'art et dans l'écrit, rendre à l'auteur ce qu'il a tenté de nous donner consiste bien plutôt à prononcer son nom propre qu'à le renvoyer à son genre et à son sexe. Sauf si, pour l'accabler, lui nuire, on le lui retire, son sexe. L'art n'a-t-il pas de sexe ?

Je ne dis pas que l'art est exempté des combats de la vie. Je dis qu'à chercher désespérément la ressemblance entre l'art et la vie, on est un lecteur – ou un écrivain – réaliste, appartenant à cette seule école, et on est un doctrinaire de la réciproque contamination de l'œuvre et des moyens. Les tenants de cette contamination, les zéloteurs de cette contamination, qui aiment dans une œuvre celui ou celle qui l'a écrite et non l'œuvre elle-même, je les considère atteints d'orphisme. J'appelle « orphisme » le moment où, au culte de l'ouvrage, se substitue celui du poète, où l'on révoque les titres propres au livre au nom du titrage public, où l'écrit n'accompagne plus l'écrit, mais l'écrivain qui le représente. Et je ne démordrai pas de l'axiome suivant. Qui écrit se retranche, atteint à une existence impersonnelle, où le « je » qui écrit n'est pas celui qui

vit. Axiome de Proust dans *Contre Sainte-Beuve*. Si cet axiome est une part de mon credo, c'est que je suis moi-même un écrivain de fiction, et que je la distingue soigneusement de l'autobiographie.

Autobiographie et roman

À cette dernière est permise plusieurs choses que la fiction ne peut se permettre. Sans doute peut-on distinguer les différentes formes d'écrits, théâtre, roman, autobiographie, par ce qu'ils peuvent ou non se permettre. L'autobiographie, elle, on la croit sur parole, et si on ne la croit pas on sait pourquoi ; la *willing suspension of disbelief* est en elle automatique ; et on identifie immédiatement ce que je nomme le « qui parle ». Dans le roman, dont pour moi le nom contemporain est la *fiction*, ce qu'une autobiographie se donne d'emblée, il faut l'établir : le monde et le « qui parle ? » par exemple ; et qu'on y croie, au roman, et qu'on sache à qui on a affaire. Il faut pour cela beaucoup de travail, de nombreuses pages. Mais on y gagne la fiction et on y gagne aussi la création d'une langue, d'une langue unique qui est celle de l'auteur. Ce que l'autobiographie très fréquemment manque. Bien sûr, je ne parle pas des *Mémoires d'Outre-tombe*, mais justement ce sont des mémoires et je ne parle pas – encore ! – des *Confessions* de Rousseau, mais ce sont des confessions ! La fiction, elle, construit le qui parle, construit l'intrigue, bâtit le monde ou ce que j'appelle le faire monde. Tout cela est non pas imaginé, mais institué. Et le « je » véritable de l'auteur, s'il en a un, est un reliquat. Écrire de la fiction, écrire de la prose romanesque, c'est souvent décider que l'objet ou la figure qui sont à l'origine du travail perdront leur relief et leur force au profit de leur représentation. Au fond, l'autobiographie est un pléonasma et la fiction une figuration, pas une transfiguration.

Rameau subtil et biographie

Ce sont ces questions, qu'en rupture de songe sédentaire (après tout j'avais pensé cela assise à une table, me regardant dans le miroir d'une feuille blanche), je suis aller éprouver auprès des dames qui forment le *Rameau Subtil*¹. Plus exactement, c'est en leur rendant visite que ces idées me sont venues. Pareille aux anciens ramoneurs qui, portant leur échelle dans le dos comme un instrument de musique, partaient à l'assaut des tuyaux des cheminées, je suis partie explorer au travers des siècles. Est-ce que la suite du temps, en me retombant sur le nez, allait obscurcir mes hypothèses et les réduire à néant ? Il faut dire ici deux choses : la première est que la collection où parut ce *Rameau Subtil* fut conçue par un écrivain, Michel Chaillou, comme un petit et discret manifeste pour la prose extrêmement contemporaine. C'est donc en écrivain que je l'ai écrit. Deuxième chose : si j'ai réellement cherché s'il existait une différence, une singularité féminine, j'ai choisi non des poétesses, des épistolières ou des mémorialistes, mais des prosatrices et, au fur et à mesure que du temps venait, des romancières. Car le roman vient tard, si on le considère hors de ses commencements courtois, et Madame de La Fayette, qui selon moi invente le roman français, vient au XVII^e siècle.

Ces écrivains qui furent femmes, ces hauts-bleus (on les appela si longtemps « bas-

1. *Le Rameau Subtil*, Natacha Michel et Martine de Rongemont. Hatier, Paris 1993.

bleus » parce qu'elles étaient érudites, avides de savoir, amantes des livres, que je peux revendiquer pour elles le nom de hauts-bleus), ces immortelles, ces dames de plumes, ces vivaces, ces belles toujours d'aujourd'hui, ces nymphes qui se perpétuèrent, si claires, ne sont pas un rêve. Elles, qu'on moqua souvent, installant autour d'elles le vague d'une curiosité au lieu d'une admiration, ou qu'on adora parfois, existent. Elles sont dans le *Rameau subtil* au nombre de treize.

Treize fois, elles effacent le soupçon qu'on pouvait avoir à l'endroit du talent et de la grandeur de la prose et ce doute s'achève ici « en maints rameaux subtils ». Car ces auteurs, qui firent un bois de romans, prouvent que ceux qui cantonnaient les femmes aux ornements et à l'enfantement se trompaient. La prose est prouvée par ces écrivains, dans sa diversité, ses espèces et ses variations et non dans sa versatilité.

Il y a dans ce volume, trans-féminin express, treize présences à qui la prose fut chère et ce qu'elle permet d'inventer : le récit allégorique pour Christine de Pizan ; le profane non profane pour Marguerite de Navarre ; le regard pour Helisenne de Crenne, le verbe libre pour Mlle de Gournay, « le coin de folie » pour Madame de Sévigné, le roman français pour Madame de La Fayette, la préciosité pour Mlle de Scudéry, le conte de fées pour madame d'Aulnoy, la littérature de bas-art pour madame Riccoboni, la pensée pour Madame de Staël, le clair et l'occulte pour Sand, l'« œuvre ouverte » pour Louise Michel, la prose des primitifs pour Colette. Inventrices et vivantes, tourmentées, paisibles, glorieuses ou misérables, amantes, fille d'un père inoublié, écrivains. Et la subtilité et le rameau ne désignent nulle faiblesse, apprêt, limite ou subordination dans ces œuvres, mais un procédé jumeau, intellectuel. Réfléchissons...

Je le crois fermement, réservant pour d'autres méditations le difficile problème du « je » narrateur ou du « je » fictif : le « je » qui écrit quand il s'agit du roman, de la fiction, n'est pas le « je » qui vit. Je préfère donc dire *écrivain femme* au lieu de *femme écrivain*. Et si la vie d'un écrivain femme lui sert de magasin d'accessoires – où trouver un détail, une situation, un personnage fait de cent personnes réelles, le rendement existentiel de la fiction est supérieur à celui de la vie –, sa vie ne lui sert pas de fil à ourdir. Et je dois avouer, c'est le résultat de mon enquête, que, pour une prosatrice, le rapport à son être de femme, quel que soit le sexe, est le rapport de tout écrivain à sa biographie. Si celle-ci donne un pli au roman, son premier pli, j'y reviendrai, le déploiement du livre est autonome et pliage de la feuille sur la face de la beauté. Problème d'art et non d'épanchement. Si bien que je dois, à ma grande honte, conclure que, si la *lecture* féminine et masculine existent – je lis plus aisément Colette, Woolf, Jane Austen, ou Guyotat que Malcom Lowry, lecture spécifiquement masculine : il m'a fallu trente ans pour l'adorer –, l'écriture féminine n'existe pas. Nos treize ne disent pas autre chose.

Ces treize (non, il ne s'agit pas d'un complot à la Balzac) écrivirent, elles ne créèrent nulle écriture féminine. Cette dernière est une spécialité, pareille aux récits d'alpinisme, aux ouvrages d'explorateurs ou de médecins. Les livres d'écriture féminine aussi existent. Être femme est leur objet et non leur cause. Pour celles dont je parle ici, ce fut tout le contraire. Elles combattirent, mais jetèrent leur livre à l'océan de la littérature sans distinction autre que celle qui sépare l'art, du roman ou de la prose, du non art. Qu'il fallût combattre pour soi afin qu'écrire fût admis, touche à l'histoire sociale et non à l'essence de l'acte. La défense de leur condition fut l'apanage vital de chacune de celles qui figurent dans le *Rameau subtil*. Pourtant cette lutte pour se libérer, pour aller contre l'empire d'une fatalité, qui fut constante (à l'exception mystique de Marguerite de

Navarre et à l'exception aristocratique de Sévigné et de La Fayette trop grandes dames pour être seulement dame), quand même elle pouvait se mener dans et par la littérature, ne mena pas vers une littérature. La littérature du sexe ne donnait pas un sexe à l'écrit, ni ne l'en déduisait.

Il y a là un secret. Les écrivains femmes n'ont au fait qu'elles sont femmes que la relation qu'a tout écrivain à sa vie. Or, je tiens que la vie d'un écrivain, si elle est son modèle, n'est pas son portrait. La vie d'un écrivain (quand ce n'est pas d'autobiographie qu'il s'agit), forme son stock, le fonds sans fond où il puise, sa matière, sa chimère, elle n'est pas sa fiction. La fiction est ce que l'écrivain construit avec son style, avec ce que, pour Colette, j'appelle sa langue, qu'il crée et sans laquelle il est seulement quelqu'un qui écrit. Entre l'œuvre et l'existence existe une analogie, et pas une conséquence.

Croire à l'écriture féminine est moins croire en une littérature particulière qu'en l'existence d'une langue naturelle, transparente, qui recopierait les expériences et les conditions. Rêver d'écriture féminine, c'est rêver d'une langue entièrement capable d'épuiser, de *reproduire* ce qu'elle a à dire, d'une langue complètement formalisée, qui recouvre et contienne « son objet ». Or, si les expériences et les conditions existent, la langue naturelle n'existe pas. Et la langue transparente et complète non plus. Il n'existe qu'une langue inventée et inventive (qui fait parfois semblant d'être naturelle au comble du style), qu'une langue incomplète, grâce à quoi on peut lire, de trouvailles en trouvailles, d'obstacles en obstacles, de captation en captation.

Car la langue de fiction est incomplète ; elle ne tourne pas sur elle-même, ne se prend pas pour cible ; quelque chose hors d'elle l'incite, la met en route, quelque chose qui n'est pas là, pas encore là, qu'elle poursuit, qu'elle tente de rattraper et de fabriquer à la fois : l'histoire qu'elle raconte, l'intrigue qu'elle combine, le sens qu'elle cherche. Ce qu'elle a vécu, elle l'invente, ce qu'elle a senti, elle l'imagine. La langue de fiction rencontre alors, dans ce qu'elle connaît déjà, une limite et pas un matériau qu'il faut simplement élaborer. Entre la langue et ce qu'elle raconte s'instaure une relation étrange et nouvelle qui n'est pas celle entre un instrument (la langue) et une matière (l'histoire). Même si la matière est strictement la vie de l'écrivain, sa mémoire, il n'y a pas reproduction, ni mimétisme, il y a paradoxe. Entre la langue et ce qu'elle raconte existe une chicane. Tout écrivain passe par ce zigzag qui fait d'un livre un paradoxe.

Ce n'est donc pas exactement comme femme que l'écrivain s'adresse à sa vie de femme. C'est au comble du paradoxe. Sa vie ou son histoire ou son récit, sont ceux qu'ont vécus, inventés, forgés une femme et qui surgissent dans une langue d'écrivain pour qui être femme n'est ni tout ni rien.

Péché de fiction

Examinons pourtant une autre hypothèse : et si derrière le crime d'être femme, se cachait le péché de fiction ?

Car il existe un péché de fiction. Sinon, se méfierait-on tant d'elle ? Lui demanderait-on sans cesse ses titres de créance ? Si écrire de la fiction n'était ce péché supplémentaire à la liste de ceux, capitaux, et plus horrible qu'eux tous, y aurait-il ce doute sur la littérature qui, en France, donna (quel bonheur malgré tout !) jusqu'à une ère du soupçon ? Que reproche-t-on à la fiction, à l'invention, à la fantaisie ? D'être de l'imaginaire, de ne pas être réel, c'est-à-dire, par une confusion entre *réalité* et *vérité*, de ne pas être

vraie. Les griefs contre la fiction consistent à confondre les jumeaux fiction et vérité et les faux jumeaux imaginaire et réel. Il est sûr que l'imaginaire déguise le réel, mais ce n'est pas à quoi s'attache la fiction. Elle, c'est la vérité qu'elle cherche et non le simulacre, et si elle serre la réalité de près, elle ne la sert pas. Au fond, ce qu'on reproche à la fiction est de n'avoir pas d'autre référent qu'elle-même. C'est tout son prix et celui qu'il coûte à qui veut bien la lire.

Il est vrai qu'entrer dans une fiction exige de la part du lecteur, et ceci en dépit des croyances courantes, un plus grand effort que celui que réclame une autre lecture. Un plus grand effort car la fiction est un monde propre, qui n'a pas d'égal, et dont il faut apprendre la langue qui est celle de l'écrivain. Et cet apprentissage, à peu de choses près semblable à l'apprentissage d'une langue étrangère, fait toute la difficulté de la traversée des premières pages. Mais dès lors, avec le plaisir précurseur pour guide, le lecteur est pareil au photographe développant lui-même la photo qu'il a prise. Hélas pour ceux qui voient dans le livre un simple délassement, le droit à la paresse enfin exercé. Non, on ne se glisse pas dans une fiction comme sur un canapé moelleux pour dormir, mais comme sur un canapé bourré de sensations nouvelles qui, au fur et à mesure que le lecteur s'enfonce, le pique d'abord de la pointe des plumes.

Il y a une franchise de la fiction qui lui vaut sa solitude et qui lui permet de délivrer son secret. Elle ne fantasme pas, la fiction, elle n'enjolive pas à partir de la réalité, elle crée. Rapportée à la création, à celle du monde par exemple qui, on le sait, fut fait en sept jours et à partir de rien, elle est bien plus compréhensible que si, à toute force, la pensant faiseuse d'illusions, vous voulez la faire rentrer dans la catégorie du mensonge et de son sosie noble, l'imagination.

Légitimité de la fiction

Pourtant, la fiction ne nous est pas aussi étrangère que cela. Si la mémoire, l'utilisation de sa propre mémoire est la première forme d'art que chacun de nous pratique, la fiction, elle aussi, est universelle : puisque raconter, transformer son expérience en langage, et son langage en récit, est ce que tout être vivant, jeune ou vieux, d'ici ou de là-bas, connaît. En cherchant une légitimité à la fiction, on ne la trouvera plus dans ce qui a pu jadis la garantir. Jusqu'à Hugo en France et surtout par Hugo, l'écrivain est le héros de son peuple, Baudelaire dit d'ailleurs dans *Fusées* quelque chose à ce sujet. Il peut le demeurer, héros de son peuple, l'écrivain, quand, quelle que soit l'époque, un certain dix-neuvième surgit (c'est le cas pour *des* auteurs latino-américains). Mais au-delà de ce dix-neuvième dont je parle, de ce dix-neuvième de l'esprit, s'avance l'*action restreinte* et nul écrivain ne peut l'éviter, pas plus qu'on ne peut sauter par-dessus son ombre. L'action restreinte est notre véritable régime, qui n'œuvre pas pour une société mais pour une communauté introuvable. La preuve en est que lorsqu'on nie l'action restreinte, on devient plus proche de la caricature du héros que du héros et histrion ; quant au peuple, il s'est déjà changé en foule. À refuser l'action restreinte, on tombe dans la vaste inaction et dans l'imaginaire au sens où il est semblant. Oui, le garant humain de la fiction n'est pas son succès ou son résultat, mais de se perpétuer, et de retrouver, en persistant, l'acte générique et vrai par lequel l'humanité raconte et non pas s'imagine.

Stock fini des histoires

D'ailleurs, l'imagination n'entre au livre que sous la forme d'une histoire et cette histoire, précisément, l'écrivain ne l'imagine pas, il la puise dans le stock fini des histoires possibles que le roman en son cours a forgé. Il existe, pour le roman de fiction, un stock fini d'histoires : histoire d'amour (Madame de La Fayette), de voyage (Melville, Conrad), d'aventure (Stevenson), de société (Dickens), d'éducation (Goethe), et ce ne sont pas des sujets, mais des formes mères que tout roman prend et reprend. Alors qu'invente-t-il, le roman de fiction ? Eh bien, sa langue, son récit et son faire monde. Ainsi fait l'écrivain femme, rappelant qu'indépendamment de tout sortilège, elle obéit à un principe de concordance qu'elle-même a voulu, et qui veut être aperçu par autrui comme elle l'a pressenti.

Des lettres au style

Ici, je suis obligée de citer Jean-Jacques Rousseau. Pour moi la littérature naît, effaçant un instant les Lettres et l'âge classique (que Madame de Fayette a si bien illustré), avec Jean-Jacques Rousseau et cette phrase des *Confessions* : « Le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela ; mais j'ai besoin, moi, de le lui dire ». Révolution copernicienne inaperçue et changement de statut. Ce n'est plus le soleil qui tourne autour de la terre fixe, ce n'est plus l'écrivain qui tourne autour du lecteur, mais l'inverse ; c'est le lecteur qui tourne autour de l'auteur, lequel tourne aussi. Avec la phrase de Rousseau prend fin la phase classique où il s'agit de plaire au lecteur (même si plaire, loin d'être axiome flagorneur, place l'écrit sur la ligne du transfert), et où le modèle de l'écrit est le « beau langage ». Qu'est-ce que le beau langage ? La capacité à porter à son suprême raffinement la langue telle qu'elle est, telle que la grammaire et la syntaxe l'ont faites, et l'art d'aller par la *correction* langagière à la *perfection* langagière. La position classique est celle où il n'y a d'invention que par la stricte observance de ce qui est. Avec Rousseau, commence l'écrit moderne et la littérature ; ce n'est plus le lecteur et le désir de lui plaire qui règle l'écrit mais l'auteur ; l'expression l'emporte sur la satisfaction, ou le désir de satisfaire. La phrase de Rousseau n'inaugure pas le pacte biographique, mais le style. Le style n'est autre que la subjectivation du langage, sa relation indéfectible à un sujet. Et si les deux, pacte autobiographique et style, dans ce cas, se ressemblent, tout ce qu'on peut dire est que « le style c'est l'homme », ou la femme, et qu'il jette une pincée de vie dans le texte qu'on n'y avait jamais sentie.

Alors, être écrivain femme, c'est un style ? Je répondrai que c'est davantage l'amour de la langue que l'amour de soi. Car si le style donne le maximum d'expressivité à la langue, est-ce la langue qu'il exprime ou est-ce soi ? Je crois qu'avec le style et encore plus avec la prose romanesque – la nouvelle prose, on y viendra – on parle non de soi, mais au nom de soi. Par conséquent et par esprit de contradiction, je parlerai de moi.

Je n'ai jamais cru que la prose soit réparatrice. Je ne m'y exprime pas plus que je m'y cherche. Qu'un malheur vous arrive et l'écrit ne le dérobe pas ni ne le transforme. Le roman, la prose ne sont pas des psychanalyses, ils ne sont pas « cathartiques ». Cette purgation de ses propres passions qu'on imagine mouvoir la recherche d'un écrivain m'a toujours semblé risible. En quoi cela intéresse-t-il notre débat ? Eh bien, en ce que la prose n'est pas écrite en vue de... en vue de plaire... en vue de... provoquer la ter-

reur et la pitié... en vue de la postérité... en vue d'un public. Elle est écrite en vue d'elle-même parcille à un février très doux qui trompe les oiseaux et les fleurs. De l'art pour l'art alors ? Pas exactement. La prose contemporaine, la prose nouvelle, ne tourne pas sur elle-même comme une vis (ou comme les textes du « textuel », façon années 60), elle tourne autour de ce qu'elle raconte (car elle raconte), autour de l'histoire, du récit, comme une lune exerçant sur l'histoire qu'elle déploie, sur le récit, son attraction. Aussi, loin d'être égoïste, solipsiste, elle porte ses autres à l'intérieur, ses personnages, son intrigue, et ne se confond pas avec eux. Quand je dis qu'elle tourne ? Elle ne tourne pas autour d'eux comme l'âne de Buridan parce qu'elle ne se décide pas, mais justement parce qu'elle décide de tout. La prose contemporaine est prose et est romanesque, on peut donc sans danger l'appeler « prose romanesque », mais chez elle, la langue, la prose, n'est pas ce à travers quoi on lit, mais *ce* qu'on lit. La prose, et sa langue, toujours unique, ne sont pas l'emballage ni la marque de fabrique, mais l'invention même. Cette invention qui commande tout, cette langue qui parle son idiome propre, est la secousse qui détache l'écrivain de l'arbre du seul style, de l'arbre où le style le dissimulait, comme dans ces dessins où on découvre un personnage pourvu qu'on rejoigne entre eux des points épars. Qui parle alors dans la prose, la nouvelle prose ? L'auteur, le narrateur, les personnages, la prose ? Problème que tout un livre ne suffit pas toujours à résoudre et sans lequel il n'existe pas. Tout au long, il faut à la prose un particulier régime, un particulier écart d'où l'art de la prose peut couler comme d'une source « qui parle ». Il est évident que dans la prose romanesque, c'est la prose ou plutôt l'auteur comme prose. Un roman de prose romanesque contemporaine, c'est « Portrait de l'auteur non en chien mais en prose ». Et, vous m'avez bien comprise, ce n'est pas le portrait de l'auteur qu'on a à la fin, mais celui de sa prose.

Mais alors, être femme, quelle incidence cela a-t-il sur un texte ? Cette question est celle du roman. Car le roman, impartial visiteur, est le résultat d'un mélange. Ce n'est pas pourtant un cocktail, mais l'agencement de plusieurs éléments. Quels sont ces éléments, ces procédures ? D'abord, et dans le désordre, *ce faire monde* dont j'ai parlé et sans lequel il n'y pas de roman – c'est peut-être tout ce qui lui reste de son origine prosaïque et de son flirt avec Bakhtine. C'est *l'histoire* que l'écrivain prélève dans le stock fini des histoires, qu'il en soit conscient ou non, histoire qui se propage en perses, en rames, volés à l'étincelante carafe remplie d'eau qu'est un autre livre, ou image dans le tapis. C'est la *langue* unique de l'auteur.

Récit et anecdote séminale

Et c'est le *récit*, qui ici nous concerne, car il touche directement à la vie de l'écrivain. J'appelle récit l'idée première du livre, son moteur et son motif, l'anecdote à travers laquelle il a, pour la première fois, palpité, et qui touche, elle, à la vie de l'auteur. Un jour, un soir ou un matin – que ce soit l'un ou l'autre donne des écrivains différents –, un soir, ou un matin, un événement, une idée, une souffrance, un bonheur, un souvenir, quelque chose qu'on a lu ou mal lu, se change en commencement. Je l'appelle aussi, ce commencement, cette graine, dont parle James, l'anecdote séminale. Celle-ci, cosse d'où le projet du livre se dresse (seuls, les livres naissent dans les choux et non par copulation), tient à la biographie de l'auteur, en cristallise un moment – ce qui indique d'ailleurs que l'invention d'un livre procède comme fait l'amour, par cristal-

lisation. L'anecdote séminale se noue autour de ce qui est arrivé, qui certes peut être traumatique, amusant, observé, ou vécu. L'anecdote séminale est le livre-bébé dont il ne restera que l'eau du bain. Et, c'est elle qui, jaillissant de la vie de l'écrivain, s'enroulant autour de ses amours vrais, de ses chagrins, de ses vraies aventures, emprisonne dans ses vrilles l'être auquel le livre est destiné. Ensuite, la graine vole, l'attache natale se casse et ce sont d'autres fils qui cousent le livre.

C'est cette anecdote séminale, raison et hantise propre de l'écrivain, qui nourrit le récit, éveillant, de lumineux secrets, les surfaces écrites. Il peut y avoir des récits sans roman, mais, sans roman, le récit est une question sans réponse. Ou, plus exactement, quand le roman répond à la question vitale posée par le récit, il répond, c'est de bonne guerre, par une autre question : celle du roman. Car cette graine dont se gave le récit, et ce récit, lui-même venu d'une obsession, de la façon dont l'écrivain a vu, senti, ou souffert, ne peut le guider, et ne peut *apparaître*, filer, cavalcader, rythmer, que s'il s'est transformé, tordu, en une histoire, en faire monde et en langue comme la flamme s'est tordue autour d'une torche. Oui, le roman, ensemble d'une langue, d'un faire monde, et d'une histoire, est la visibilité d'un récit. Qui, sans lui, reste obscur ou nu. Nu, souvenons-nous-en quand nous évoquerons Colette dont l'œuvre véritable est faite de récits nus. Ainsi, notre biographie a un sens, mais pas celui qu'on lui attribue généralement : notre propre vie n'est pas tout notre livre, mais l'une de ses procédures. Visibilité d'un récit, un roman est donc un peu plus de lumière. Quant à ce qui vient de nous, qu'en reste-t-il ? Peut-être, l'auteur, sa vie, sa dimension biographique, sont-ils seulement ce cœur qui bat dans le plancher d'un conte de Poe, qui bat sourdement dans le plancher du livre, donnant un tempo, un retour d'émoi. Non un « moi-même » : un roman.

Seconde modernité?

Pourtant, ce que j'appelle roman extrêmement contemporain, ou roman de seconde modernité, n'est pas tout fait un roman. Il faut selon moi le dire *roman excessif* ou *prose romanesque*. Est-ce parce qu'il est excessif qu'il n'est pas tout à fait un roman ? Pas seulement. C'est parce qu'il n'est pas tout à fait un roman. M'en expliquer ? Il me faut pour cela parler un peu de la France, de ce qui s'y passe et de ce qui ne s'y passe pas.

Ces derniers temps en France, je veux dire dans les années 80, années bêtes plutôt qu'années folles, toute pensée affirmative apparut totalitaire, puis de proche en proche toute pensée apparut totalitaire, et la seule liberté sembla de n'en avoir aucune. Il y eut un séisme auprès duquel le terrible tremblement de terre de San Francisco est un jeu d'enfant. Le séisme ? Le goût pour ce qui change, expérimente, cherche, fut balayé. Chute d'un mur de Berlin littéraire, la moindre tentative novatrice, la moindre allusion à une avant-garde, même ancienne et enterrée, fut vouée aux gémonies. A bien y regarder, la « fin des avant-gardes », ainsi appela-t-on la dissolution des causes autant que celle des ambitions. Il fut conseillé de renier ce qui a pu dans le siècle être grand : l'indépendance à l'égard des forces en place, la solitude, l'œuvre, le courage, ou l'absence de peur de tout. L'avenir, disait-on, ayant jeté son masque, tout était au mieux dans le meilleur des mondes. Écrire devait être inviolable, ne témoigner que de soi, du public, du marché et surtout pas transfigurer une vérité. C'est alors que l'écrivain, je parle non de l'idéal, d'une corporation ou d'une entité sociologique, mais de celui qu'une œuvre venue ou à venir confronte, l'écrivain, qui, jusque alors et à peu près, montrait un savoir

encyclopédique, une curiosité indéfectible, lisant les autres écrivains et les jugeant au nom de critères internes, l'écrivain qui, enfin, par l'étude, l'intérêt témoigné au monde, la lecture, marquait que n'existait pas que lui, qui persiflait les honneurs, si même il les convoitait, d'autant que, par-dessus le marché, il en fut (je pense à Julien Gracq, à Beckett) qui ne s'incarnèrent jamais en eux, bref en un mot, l'écrivain-intellectuel disparut et apparut l'écrivain artiste. L'écrivain artiste est celui à qui la littérature est indifférente, il la fait, il ne la pense pas. La penser, mon dieu, c'est comme si une plante se mettait à lire des livres de botanique, quelle horreur ! Alors tout est dans la touche, l'atmosphère. L'écrivain artiste en a contre les idéologies, contre les groupes, et surtout contre les avant-gardes, non parce qu'il a réfléchi sur ce qui les rend aujourd'hui impossibles, mais parce que le vocable montre une figure féroce. Lui est doux, il ne veut de mal à personne, d'ailleurs, à part lui, il n'y a personne. Ce qu'il écrit, il ne sait pas comme il l'écrit, c'est dans la transe. Pourtant, il y a un point sur lequel il s'énerve volontiers. Ce point, qui m'est cher, c'est la première modernité.

De Joyce au nouveau roman, des écrivains osèrent. Ils détruisirent le roman, changèrent, cherchèrent. La destruction fut leur Béatrice. Une étendue immense s'offrit soudain à la plume. Cela commença à Joyce et finit avec ce qu'on appelle le nouveau roman en passant par le textuel, et la version Blanchot et celle de Tel Quel. Mais quels que soient les repères temporels, je dirai de première modernité toute tentative de destruction romanesque, de brisure de linéarité, d'omission, de dissection ou de dissémination de ses procédures. La hiérarchie romanesque – qui consiste à mettre au service de l'intrigue, la langue ou le style, dans laquelle l'intrigue est construite –, la temporalité romanesque, l'unité romanesque, la narrativité, volent en éclat. Hors le constitué, surgit l'expérimental. La première modernité voulait la mort du roman : elle obtient celle du roman ancien, offrant à sa postérité, et pour qui le veut, une irréversible découverte. Bousculer, faire exploser, c'est ce que ne veut à aucun prix l'écrivain artiste. La première modernité n'est qu'erreur et terreur, fanatisme et éréthisme. Et inutile, accidentelle ; il ne faut surtout pas en tenir compte et l'oublier. Revenir à ce qui se faisait auparavant, tenter le roman ancien : il demeure peut-être intact dans les soutes de l'histoire littéraire. Bref, refaire du roman comme si rien ne s'était passé. C'est le « retour du romanesque » qui est en fait le romanesque du retour et une restauration. D'ailleurs, pourquoi s'en soucier, pour l'écrivain artiste, la première modernité n'existe pas. La littérature est devenue éternelle.

Sa règle de conservation, j'appelle ainsi la loi de *non péremption* littéraire qui veut que nul auteur ne soit aboli par celui qui le suit, submerge sa règle de changement selon quoi, après certains écrivains, chacun le sien, cela dépend du choix des ascendants, rien n'est pareil, règle des *après* plutôt que des ruptures. Les lettres devenues immunes aux chocs qui les ébranlèrent, l'écrivain artiste est, selon, l'enfant joyeux, libre du lion et du chameau, de la fin de Zarathoustra, soit, parce que, hors pensée, il n'y aurait que jeu de langage, wittgensteinien à la mode de Bretagne, soit encore partisan d'une pleine restauration. Restauration ? La règle de conservation domine sans partage et exclut absolument celle de l'après. « Rien n'a eu lieu que le lieu », l'irruption de clartés multiples a levé un jour vain. L'avant, le juste avant, irrite l'écrivain-artiste ou l'afflige. Du passé (récent), faisons table rase.

En sommes-nous là, c'est-à-dire nulle part ? Pas du tout. Nous sommes dans la seconde modernité.

Par seconde modernité, j'entends l'impératif de considérer comme close et nullement comme caduque, la première modernité, celle de destruction, de recherche (qui va de

Joyce au nouveau roman), celle qui bouscula tout et refusa. Gardant l'œil d'aujourd'hui sur le spectacle jamais immobile d'autrefois, la seconde modernité s'écarte de toute restauration. Restauration : la première modernité a été nulle pour le roman, il est ce qu'il a toujours été. Aucune nouvelle catégorie littéraire ne surgit. Or, il y a la prose romanesque, seconde modernité pas du tout post-moderne.

Je ne suis, je le crains, pour nulle restauration, je n'ambitionne pas le retour, disons, des années soixante, je les salue, les estimant closes, mais, il s'en faut de beaucoup, pas indignes. Et j'oppose à l'écrivain artiste l'écrivain pensif. L'écrivain pensif ne prétend pas à relever les morts – et sans doute le mot *intellectuel*, tel quel, est-il mort de fatigue –. Il prétend à capter un peu de notre être, ou à projeter vers quelque élévation ce que j'aime nommer une seconde modernité. L'écrivain pensif pense qu'il y a quelque chose plutôt que rien. Que la littérature éternelle n'est pas éternelle, à moins de déclarer notre promiscuité avec du vide. Car si rien n'a changé, si n'existe que l'ancien immortel, la littérature est ce qu'elle a toujours été et c'est le retour qui a raison. Aucune nouvelle forme littéraire ne surgit. Il n'y a rien à penser. Appelez-la, cette forme nouvelle, prose romanesque ou roman excessif, ou touche correspondante à une facette du mystère, quelle que soit l'hypothèse et le nom qu'il lui offre, l'écrivain pensif veut faire entendre le cri de l'étendue. Et faire un pas de plus et non en arrière.

Pour ma part, ce pas de plus, je l'appelle seconde modernité. Ligne de partage d'avec tout « revenez-y », gardant l'œil sur le spectacle jamais immobile d'autrefois, conservant le soupçon à l'endroit du roman, de sa linéarité, refusant le sommeil hypnotique de l'intrigue, elle est Seconde (modernité) parce qu'elle prend en compte et salue la première, celle dont la destruction fut la Béatrice. Et Modernité parce qu'elle demeure sous l'injonction du moderne et non sous celle du passé.

Seconde parce que, ne consentant pas à l'infériorité, elle délivre une idée neuve, celle de prose romanesque. La prose romanesque offre l'ensemble du livre à l'enthousiasme de la langue. Il vit sous cette autorité unique. La langue, mais tous les livres en ont une ? Et pourquoi ne pas l'appeler style, comme je le faisais si facilement pour Rousseau ? La raison pour laquelle je ne l'appelle pas style mais langue ou prose est toute simple. Le style garde encore, satin se vivifiant au contact de la peau, une relation serve à ce qu'il dit ; il demeure l'habit du texte, créature de gala, outil suggestif, serviteur zélé à raconter, plumes du cygne. La prose romanesque, elle, est le cygne lui-même voguant vers les profondeurs de la journée. Je veux dire que, dans la prose romanesque, la prose est en plus du reste, et non en trop : elle est plus que l'histoire, davantage que le faire monde, au delà du récit. Le livre tout entier est construit et institué sous cette autorité unique. La question de la langue, de la prose, est celle de l'autorité. La langue, qui fonde la prose romanesque, n'est pas une langue instrument, l'expression d'une histoire. De son incipit à son dernier mot, elle déroule sa puissance d'infini. Mais pour autant, elle n'est pas « écriture » ou Langue en soi, qui, entre autres, sonna l'extinction des feux de la première modernité¹. Elle refuse de s'enfermer dans le textuel, elle ne se prend pas pour

1. La séquence de la première modernité, qu'importe si elle se poursuit parfois - elle a alors un goût de vieille nouveauté, s'étendue après les années soixante et sa splendide flambée dans le nouveau roman. Les formes de son exténuation ? A mon avis, d'un côté une suture complète avec la dimension critique qu'elle avait elle-même provoquée par sa sainte rage expérimentale ; cette suture à la dimension critique aboutit dans le textuel, où le texte s'engendre de ce qu'il s'engendre comme texte de ce qu'il s'engendre comme texte etc., façon de faire qui figurait la suture en question, ceci d'un côté. Et de l'autre, la première modernité devient une religion de l'écriture. Quand une révolution se transforme en religion, on peut être sûr que c'est sa fin. La religion de l'écriture prenait acte à sa manière de la fin des genres qu'avait prononcée la première modernité – bon, le roman n'existait plus, mais pourquoi fallait-il qu'on invente, mariage de la baleine et du saphir, la fusion de la poésie et de la philosophie ? L'écriture se présentait en effet comme la conjonction enfin opérée entre poésie et philosophie, et cette

objet ; elle est instituante, langue unique de l'écrivain et pas langue travaillant sur la langue dans une circularité. Elle n'est pas écriture parce qu'elle est prose romanesque. Car la prose romanesque est romanesque. Je veux dire : elle se donne le roman comme altérité et en cela elle le réengage. La prose romanesque n'est pas prose vide, elle chérit les histoires, comme le fait l'amour. Si elle réengage le roman, si c'est sa dimension reconstructrice, ce n'est pas à l'identique. Le roman de la prose romanesque n'est pas tout à fait un roman ou alors il faut le dire roman excessif. Excessif parce qu'il n'oublie pas la révolution passée. Excessif parce que la prose en lui déborde, est l'événement que la langue raconte entre les événements que la langue raconte. Excessif enfin, parce qu'il transgresse la séparation entre prosaïque et poétique, enfreignant non pas les genres qui n'existent plus, mais une grande division (dont de terribles dragons, je pense à J. Roubaud, gardent les frontières de marelle) qui est la division entre poésie et prose. Le roman excessif l'enjambe, cette division, sifflant à tue-tête les métaphores, les images, les comparaisons dans le « voilà ! » d'une poésie de prose, qui n'emprunte rien au poème. Elle crache les métaphores, les images, les comparaisons, les oxymores, sans honte et non sans danger, endurant alors les mille reproches de préciosité, d'afféterie, de complication et écartée comme de peu d'importance sous le nom injurieux de prose poétique. Prose is a prose is a prose ? Non. La prose romanesque englobe poésie et prose dans la destination d'une inclusion poétique, particulière à la prose. Métaphores, images, sont des images, des métaphores, de prose et non des poèmes. Images, métaphores, comparaisons ne sont pas des emprunts, ou des ornements, mais des exploits. Ce sont eux qui, en définitive, rendent apparent le principe d'excès qui domine le roman de seconde modernité. La prose romanesque est une prose excessive parce qu'elle transgresse, mais pour se constituer en prose, le pacte prosaïque.

Les primitifs français

Curieusement, ce pouvoir de la prose, ce fut Colette - sur qui se clôt *le Rameau Subtil* -, qui me l'enseigna. Quelle Colette ? Le grand écrivain auteur de petits, de piètres, romans. Car l'œuvre de Colette se divise et dans cette division s'entrevoit l'avenir. D'un côté, des romans qu'elle-même juge honteux, et de l'autre côté, ces proses admirables, qui sont par exemple *les Vrilles de la vigne* ou *le Fanal bleu*. Proses romanesques tirant vers le récit et non vers le roman, retenant l'acte d'écrire dans sa graine, elles montrent le pouvoir de la prose et la vraie novation de Colette. Car contre toute attente, Colette est novatrice. Par cette spéciale novation tacite et sans manifeste, qui ne réclama pas la place hautement, elle rejoint d'autres écrivains et forme avec eux ce que j'appelle *les primitifs français*. Ils ne furent pas primitifs parce qu'ils étaient archaïques et peintres des cavernes, ils furent tels au sens où on le devient par choix, comme l'art des peintres voulut être primitif et s'inspirant des masques nègres. Ils furent primitifs, quand, refusant les formes achevées et complètes, ils en créèrent de nouvelles, plus « élémentaires » et plus risquées. Tous ceux que je nomme primitifs créèrent de la prose comme indé-

extension farameuse pensait bien avoir le droit de se prétendre doctrine totale et accomplissement. L'écriture était poétique et philosophique, la fusion totale espérée, un millénarisme des vingt quatre lettres. Dans ce millénarisme, la première modernité s'ennuyait, ennuyait, se répétait, tarissait. Mais quels que fussent ces avatars, il y avait eu crise, inaugurant le nouveau Littéraire avec un grand L. Sans doute, la poésie, la véritable, le champ, avait de l'avance, et c'est une autre histoire. Il y avait eu crise.

pendante du roman, et comme nouvelle langue. Et, en chacun, cette langue se refusait d'être un moyen et se donnait soi-même pour fin, sans pourtant n'avoir qu'elle à dire. Ces primitifs, qui sont pour moi Giraudoux romancier et non homme de théâtre, un certain Cocteau, un certain Giono, les trois quart de Colette et, à l'étranger, au moins Djuna Barnes et Gomez de la Serna, déclarèrent non pas un régime mais un règne de la prose. En quittant le roman par un acte délibéré « je veux écrire des livres tristes et chastes, où il n'y aura que des paysages, des fleurs, du chagrin, de la fierté, et la candeur des animaux charmants qui s'effrayent de l'homme », dit Colette, ils commirent un acte pur.

Ce ne fut pas pour cela qu'on les admira. Au contraire, on ne vit en Colette, par exemple, que le goût vital et non la passion formelle, non l'occupation de créer, mais une pure transition entre le monde tel qu'il est et la page. D'ailleurs, ces primitifs ne plurent jamais pour ce qu'ils furent. On appela leurs métaphores, leurs images, leurs oxymores (ceux que faisaient Colette) : fioritures, afféterie, lustre et pampilles. On leur concéda l'esprit de finesse, mais le sérieux de l'appréciation française ne comprit pas leur géométrie.

Colette mourut très vieille et son « mehr licht », son « plus de lumière », fut « regarde ».

Rendons-nous ce qu'on nous doit. Il n'y a pas d'écriture féminine mais il existe quelque chose que seules les écrivains femmes délivrent, quel que soit le sexe : une dimension F. Cette dimension F que seules quelques écrivains femmes atteignent est une certaine vision du temps. C'est un temps propre, non pas différent de la temporalité masculine, mais spécifique, non pas complémentaire, mais supplémentaire. Il n'est pas, ce temps de la dimension F, complaisance à l'égard de l'accomplissement des jours, don pour l'immédiat. Il n'est pas l'abondance nourricière et maternelle, ni un particulier effroi : c'est une incluse richesse qu'on retrouve entièrement distincte, entièrement écourtée, ou entièrement allongée, chez des auteurs aussi différents que Katherin Mansfield, George Sand et Colette. Ce temps de la dimension F, s'il faut le définir, est un temps sans dégradation, qui s'écoule, mais qui s'écoule entier. C'est ainsi, dans l'écoulement d'un temps entier, que Colette dit ce que c'est d'être mûre, d'être vieille ; gravement, brutalement, mais sans que la vieillesse soit une passion malheureuse. C'est ainsi qu'elle dit aussi « regarde ». La prose romanesque, la prose nouvelle en France ne dit pas autre chose.