

L'écriture en défaut : Roger Vailland

In: Littérature, N°33, 1979. pp. 75-85.

Citer ce document / Cite this document :

Mauvais Yves. L'écriture en défaut : Roger Vailland. In: Littérature, N°33, 1979. pp. 75-85.

doi : 10.3406/litt.1979.2095

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1979_num_33_1_2095

L'ÉCRITURE EN DÉFAUT

De l'écrivain, le lecteur de Roger Vailland ne devrait rien ignorer. Les essais, les préfaces, les articles et de très nombreux passages des *Écrits intimes* expliquent la manière dont Vailland écrivait, ce que son métier représentait pour lui et quelles étaient ses intentions. La présence de personnages d'écrivains dans quatre romans serait un moyen d'illustrer ces déclarations. Mais discourir n'est pas raconter : entre les déclarations et les fictions il y a plus qu'un espace. Le danger est de tout confondre en mêlant tout. Avant de broser un ou des portraits de l'écrivain, il faut repérer comment les différents textes qui en parlent jouent entre eux, et comment, en particulier, les romans unissent à son sujet représentation et discours.

Pour l'écrivain aussi, quand il a atteint la maturité et quand il a quelque chose à dire, la *forme* devient la préoccupation essentielle. La page d'écriture sera bonne ou mauvaise, selon qu'il se sera senti ou non *en forme* en s'asseyant à sa table de travail.

L'écrivain arrivé à maturité a résolu ou surmonté ses conflits intérieurs; ses problèmes sont devenus ceux de l'humanité de son temps; il ne lui reste plus comme problèmes personnels que ceux de la diététique; ainsi tend-il à retrouver l'innocence du sportif qui ne pense qu'à sa *forme*, qui ne parle que d'elle et qui, à l'approche des grandes épreuves s'impose pour l'amour d'elle, sobriété et chasteté.

C'est peut-être pourquoi j'éprouve tant de fraternelle tendresse pour les jeunes héros des stades, du ring et de la route. Quand Busard avait franchi la ligne blanche du col, j'avais vu dans son visage, dans le rejet de sa tête en arrière, qu'il éprouvait la même allégresse que lorsque je viens d'achever un chapitre dont je suis content¹.

Ces quelques lignes sont la partie centrale d'un ensemble plus étendu qui occupe une place privilégiée dans le premier chapitre de *325 000 francs*. Celui-

1. *325 000 francs*, p. 33. Les références sont données suivant les éditions les plus courantes : le Livre de poche pour *325 000 francs* et *Beau Masque*; Folio pour *La Fête* et *La Truite*; Gallimard, 1968 pour les *Écrits intimes*.

ci, on le sait, est non seulement le récit d'une course cycliste, le premier épisode du roman, mais aussi l'image du livre tout entier : il est à la fois le début et le tout, ce qui lui donne, et à chacun de ses constituants, une valeur particulière. De plus le passage cité est au début d'un temps fort. L'action est bien engagée : deux coureurs se sont échappés et ont, en deux tours de circuit, creusé des écarts que le narrateur rappelle avant que ne commence le dernier tour. Quelques pages auparavant, la présentation du circuit a marqué que ce tour était le plus dur, le « point culminant ² » de la course, le moment où « tout est à recommencer ³ ». Quand tout recommence, alors, tout s'arrête.

Les événements, les acteurs, le cadre spatio-temporel, tous les éléments de l'histoire disparaissent et avec eux le récit et la narration ⁴. Le texte cesse d'être narratif, se fait commentaire. C'est à peine si une voix encore le prononce avant de laisser parler un dictionnaire :

Busard était *en forme*. La *forme* des sportifs : c'est un sens nouveau qu'ils ont ajouté aux vingt-cinq acceptions du mot signalées par Littré. Celle qui s'en rapproche le plus est la quatorzième : La forme d'un argument, la manière bonne ou mauvaise dont les parties d'un argument sont disposées. En forme, conformément à la manière dont l'argument doit être disposé pour qu'il soit selon les règles ⁵.

La citation de Littré ouvre la voie à un enseignement. On montre (usage systématique de l'article défini et des démonstratifs) et on démontre en développant la définition par des exemples divers que relie des marques d'articulation rhétoriques et logiques (mais; aussi; ainsi; également; c'est pourquoi). Les phrases, très souvent de forme prédicative, énoncent un certain nombre de qualités dont les objets de l'enseignement sont revêtus partout et toujours (présent gnomique). Aucune négation, aucune interrogation ne viennent se mêler aux affirmations; tout cela non seulement est mais doit être comme le rappellent plusieurs marques de l'obligation (conformément; doit; règles; il faut). C'est qu'il s'agit de bien convaincre. Mais qui veut convaincre qui? On a presque l'impression que tout sujet s'est retiré de l'évidence. (« A un moment donné de la bataille de La Marne, le plus important pour toute l'armée française fut que Joffre dormît, afin qu'il se trouvât en forme au moment de la décision capitale à prendre ⁶. ») Encore faut-il connaître et la Marne et Joffre et Littré. Par ces trois noms propres se désigne un cadre historique, géographique et culturel supposé connu, qui situe un univers commun à l'émission et à la réception de cet enseignement.

Implicite dans presque toute la page, la relation de destinataire à destinataire est explicite dans un paragraphe qui réunit toutes les marques du dis-

2. *Ibid.* p. 15.

3. *Ibid.* p. 15.

4. G. Genette, *Figures III*, Paris Seuil, 1972, p. 128, note 1.

5. *325 000 francs*, p. 32.

6. *Ibid.*, p. 34.

cours : le « je » indique dans l'énoncé la présence de celui qui parle, ou plutôt écrit, l'auteur ⁷. La première personne implique nécessairement la seconde, le destinataire, ici formellement absent mais qui a été interpellé explicitement :

Le lecteur, même s'il n'est jamais monté sur un vélo, devine que de deux cyclistes qui roulent de concert, celui qui tient la tête fatigue le plus. La même loi d'aérodynamique conditionne le vol des canards sauvages ⁸.

Le temps s'organise à partir du présent, qui n'est plus celui de vérité générale, mais le présent commun à l'auteur et au lecteur. L'interruption de la narration permet donc de mettre directement en présence l'auteur et le lecteur, et au premier d'adresser au second un enseignement valable dans l'absolu et vérifié par l'expérience. Le discours didactique et le discours ne s'opposent pas mais se justifient mutuellement. La loi est confirmée par l'expérience: l'expérience reçoit de la loi sa validité. L'auteur est à la fois celui qui sait et celui qui pratique, tandis que le lecteur ne pratique pas, n'écrit pas, ne sait donc pas. Son seul rôle est de se soumettre, de croire l'auteur.

On retrouve ces caractéristiques dans d'autres passages des romans (dans *La Truite* ⁹ notamment) mais aussi dans de très nombreux passages du *Journal intime*, qui traitent de l'écrivain et de la littérature ¹⁰. Le discours et le discours didactique s'appuient mutuellement. Si leur union est bien ce qui permet d'imposer au lecteur son rôle de subordonné, ces énoncés auraient la même fonction que les intrusions d'auteur. Cependant, on trouve dans le *Journal* d'autres énoncés où le discours semble échapper à ces règles :

Ni fonctionnalisme, ni académisme.

L'action painting ce serait la trace dans la matière de l'action d'un peintre en forme, en forme pour quoi : mettre des couleurs sur un tableau n'est qu'un des aspects de l'action du peintre.

Les moyens mécaniques de l'organisation (mise en forme) : l'alexandrin, le sonnet, le chapiteau, la stalle, le cadre.

Cf. *325 000 francs*, p. 36, sur la forme :

« que la graisse, la lymphe, tout ce qui alourdit, se soit transformé en nerfs, en muscles, que la matière soit devenue forme. L'athlète parfait s'imagine flamme se consumant dans la performance sans laisser de cendres. »

Une œuvre d'art c'est l'organisation, la mise en forme d'une certaine matière dans un certain cadre, c'est-à-dire dans certaines limites de temps, d'espace ou de mouvement.

Mais organisation, mise en forme en fonction de quoi, dans quel but, pour quoi?

Le joueur *en forme* accomplit dans le style qui lui est particulier une *performance* ¹¹.

Le passage garde des marques du discours didactique, soulignées par la citation de *325 000 francs*, mais les affirmations sont nuancées par de très

7. L'auteur implicite.

8. *Ibid.* p. 22.

9. Par exemple, p. 189 et p. 247.

10. *Écrits intimes* p. 654, par exemple.

11. *Ibid.* p. 674.

nombreuses modalisations et interrogations. Discours et discours didactique ne s'appuient plus mutuellement; le premier semble miner l'autre. Le contraste avec le texte de *325 000 francs* est d'autant plus frappant que les deux passages traitent tous deux de la forme.

Mais pas dans les mêmes conditions. Quel est en effet le destinataire d'un journal intime? L'adjectif incline à donner une réponse naïve : celui qui l'écrit. Mais tout écrivain connaît le sort réservé aux manuscrits, inédits, carnets, journaux de ceux qui l'ont précédé et peut, au minimum, craindre ou espérer une fortune semblable pour les siens. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de faire des suppositions dans le cas de Vailland, du moins pour le *Journal* des dernières années¹². Dès novembre 1961, Vailland fait ce commentaire :

Relu tout ce « journal », c'est plus ferme, mieux composé que je n'espérais. Très hésitant encore à faire quelque chose à partir des *Affinités*¹³.

Les relectures se succèdent et si Vailland note plusieurs fois qu'il écrit pour lui il n'en note pas moins souvent que c'est aussi pour d'autres¹⁴. Il est très attentif à recueillir l'avis des amis auxquels il donne à lire ses cahiers :

Francis et Christiane 48 heures à la maison. Je leur lis ce cahier presque en entier. Estiment que c'est une vraie œuvre et simultanément le seul éclairage qui donne leur juste valeur à mes autres œuvres.

Cet après-midi je relis depuis 23 novembre 1962. Cela tient en effet. Des histoires (Flavienne, Costa) et des thèmes se croisent un peu comme dans le grand roman, style *Pléiades* que je rêve toujours d'écrire. Il faudrait intensifier le rythme, essayer de faire 1500 pages en un an, cette année-là je vivrai en fonction du cahier « à garnir » chaque soir comme quand j'écris un roman¹⁵.

Le journal a donc un destinataire double, pour le moins. Et ce fait peut déjà perturber, dans certains passages à tendance didactique, la simplicité de la relation auteur-lecteur telle qu'elle s'établit dans une intrusion d'auteur. Le journal a-t-il d'ailleurs une fonction didactique? Il doit guider le lecteur, c'est indéniable, lui imposer un type de lecture pour les autres œuvres. Cela est dit explicitement dans un des extraits cités plus haut, mais d'une façon plus fondamentale cela ressort du pacte de lecture¹⁶ établi par les textes autobiographiques : en publiant un journal, des mémoires ou une autobiographie au sens propre, un auteur connu surtout comme romancier modifie la relation qu'il entretenait à la fois avec son texte et avec ses lecteurs : ce qu'il raconte

12. Peu de textes intimes de Vailland paraissent avoir échappé au souci du public. Par exemple, les lettres écrites à Élisabeth pendant le voyage en Indonésie étaient déjà le brouillon de *Boroboudour*. Font peut-être exception certains textes du *Journal* de 1950 ainsi que les lettres écrites à Élisabeth depuis Capri (?)

13. *Ibid.*, p. 638.

14. *Ibid.*, p. 763.

15. *Ibid.*, p. 797.

16. Ph. Lejeune. *Le pacte autobiographique*, Paris. Seuil. 1975.

n'est plus fictif et celui dont il parle, c'est lui-même, sans masques¹⁷. Il ne s'agit pas de savoir si ces textes autobiographiques sont ou non sincères, s'ils sont une image de la personnalité « vraie » de leur auteur. Il s'agit seulement de remarquer qu'un écrivain qui, par le recours à la fiction, avait toujours marqué ses écrits d'une certaine distance renonce à celle-ci. Ainsi la totalité des textes publiés est à relire en fonction de l'éclairage nouveau, dans une perspective autobiographique. Si le journal veut enseigner quelque chose c'est moins en donnant des réponses qu'en situant un lieu où puissent être trouvées les réponses, un lieu qui détermine le type de questions que doit formuler le lecteur.

Aussi le journal n'est-il pas essentiellement didactique : il peut arriver qu'il le soit dans tel ou tel énoncé, mais cela est moins important que la perspective d'ensemble qu'il ouvre. Nuances, contradictions, interrogations, tout cela est à sa place dans les énoncés d'un journal : la particularité de chaque présent, la singularité de chaque discours impliquent une vérité parcellaire et non plus une vérité générale. Le *Journal* abolit la distance mais la rétablit subtilement : dans l'instant de l'écriture le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé coïncident exactement, mais la succession des jours, la variété des situations, la faveur de l'occasion limitent singulièrement chaque énoncé. Ce qui est le plus important c'est alors non pas chaque fragment pris isolément mais l'ensemble du *Journal* : d'un énoncé à l'autre, toute une série de réseaux se tissent, qui rendent difficile ou impossible la production d'un sens univoque. Là est peut-être la contradiction majeure du *Journal* : il doit guider la lecture des autres livres, du moins privilégier un type de lecture, mais il s'ouvre lui-même à la pluralité des lectures. Aucun passage ne peut en être extrait et assimilé par exemple à un fragment d'une intrusion d'auteur : celle-ci rompt la syntagmatique du texte narratif, se caractérise donc principalement par son isolement. Un énoncé du *Journal* n'est isolé qu'en apparence; en fait il est relié à tous les autres énoncés parce que la loi de fonctionnement du *Journal* est paradigmatique.

Le livre appelé *Écrits intimes* accueille aussi des textes semblables aux intrusions d'auteur : discursifs et isolés, ils constituent des unités à eux seuls. Ce sont des articles ou des lettres à des auteurs et critiques littéraires, amis de Vailland : Pierre Courtade, Pierre Berger, etc. Ce sont des démonstrations claires, composées rigoureusement. L'imbrication du discours et du discours didactique y est la règle; l'auteur s'adresse au lecteur pour développer certains points, qui doivent généralement guider la lecture. Des essais, par exemple celui de *L'Amateur* recueilli dans *Le Regard froid* présentent le même dispositif. Le rôle de ces textes est de préciser des intentions, de limiter les variations du sens des romans, de figer le fonctionnement des récits, de les

17. Cf. la réponse de Vailland au questionnaire Marcel Proust, *Livres de France*, décembre 1959 : « *Quels sont les héros de roman que vous préférez?... Hemingway sous les masques variés qu'il prend dans ses romans.* »

soumettre à l'univocité des discours en limitant les possibilités des transformations narratives¹⁸.

Une intrusion d'auteur n'est que la transposition à l'intérieur d'un roman de ces discours qui sont normalement relégués à l'extérieur. Elle présente cependant l'avantage d'être dans le livre et de paraître appartenir au récit. Ainsi, la déclaration sur la forme de *325 000 francs* est-elle partiellement rattachée au récit qu'elle interrompt. Elle s'étend sur trois pages et constitue un tout, une démonstration liée (comme en témoignent les adverbes *aussi* et *également* qui soulignent le passage d'un exemple à l'autre), mais elle est découpée en trois parties, qu'il est commode de désigner par les lettres A, B, C. La partie centrale, B, est précédée et suivie de phrases qui attribuent les réflexions sur la forme à l'acteur-écrivain : « C'était à quoi je pensais... » « J'étais en train de penser... » Mais ces phrases portent sur A et C. Ainsi, B, la partie centrale, celle qui traite de la forme de l'écrivain est encadrée par les phrases-liens tout en étant la seule partie à demeurer complètement une intrusion d'auteur. D'autres procédés¹⁹ concourent de la même façon à relier/isoler la déclaration sur la forme : pour la vraisemblance, l'intervention ne doit pas être trop remarquable, et pour d'autres raisons l'auteur doit se manifester comme tel. Son intrusion doit pouvoir passer pour un des éléments constitutifs de l'histoire, mais incomplètement.

Que se passe-t-il en effet quand on passe du discours à la fiction, de l'exposé didactique à la mise en récit? Et d'abord que se passe-t-il si le discours au lieu d'être l'intervention d'un auteur dans son texte relève d'un des acteurs? Dans un roman, un personnage de romancier qui parle de son métier tient apparemment le rôle de porte-parole. Duc dans *La Fête* peut paraître parler en auteur :

Je suis écrivain, je réagissais en écrivain. Quand un écrivain est dans le malheur, il cherche d'abord les mots pour décrire le malheur et par là même il y échappe. Écrivain, inapte au malheur²⁰.

Une telle lecture laisse de côté un point essentiel : les discours qui n'appartiennent pas à un récit organisent la relation auteur-lecteur d'une façon très contraignante : le lecteur est absolument privé de la possibilité de répondre; au contraire, un écrivain-acteur ne s'adresse pas au lecteur du

18. H. Mitterand, « Le discours préfaciel », in : G. Falconer, H. Mitterand *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, 1975.

19. On peut noter rapidement :

- a) Éclatement d'une des phrases de liaison en deux : « C'était à quoi je pensais » éclate en « C'est peut-être pourquoi... » et « J'étais en train de penser. »
- b) L'écrivain évoque sa joie d'écrire en rappelant la joie de Busard parvenu au sommet du col; mais, ce qui rattache au niveau de l'histoire ne porte pas exactement sur le temps des événements, revenant un peu en arrière, dans une analepse.
- c) Immédiatement avant l'intrusion d'auteur, un passage en narration simultanée rend moins choquant le passage au présent gnomique.

20. *La Fête*, p. 153. La comparaison avec un texte semblable du *Journal* (p. 489 des *Écrits Intimes*) est d'autant plus intéressante que Duc est plus didactique que l'auteur du *Journal*.

livre mais à un autre acteur, qui peut, en parlant, renverser la relation Je-Tu. L'univocité caractéristique du discours ne serait possible dans l'histoire que si les acteurs chantaient le même air. Dans les autres cas, le dialogue permet d'établir une certaine plurivocité. Les paroles de chaque interlocuteur portent la marque des interventions de l'autre. Dans le dialogue, dans l'échange du pouvoir que représente la possibilité de dire « Je », le discours devient moins affirmatif, beaucoup plus modalisé. Ainsi le premier chapitre de *La Fête* est-il, entre autres, un véritable débat littéraire; comme Duc doit tenir compte des objections de ses interlocuteurs, ses paroles sont émaillées d'expressions comme « je ne sais pas », « je crois », « je ne suis pas sûr ».

De plus, toute parole dans un récit est toujours un des constituants du récit, un des éléments de l'histoire. Elle ne prend son sens que rapportée d'une part à la situation dans laquelle elle est énoncée, d'autre part à l'ensemble du récit. Le dialogue du premier chapitre de *La Fête* est à replacer dans la situation du premier chapitre : Duc convoite Lucie, la femme de son ami Jean-Marc, un poète. Le débat n'est pas seulement littéraire, n'oppose pas seulement deux écrivains, il est la manifestation de leur rivalité, un élément de la parade que chacun joue devant Lucie. Celui des deux qui obligera l'autre à reconnaître son discours, à l'intégrer dans le sien, celui-là sera le champion de Lucie. En ne tenant compte ni du dialogue (ou, dans d'autres cas, de la situation de monologue) ni de son rôle dans le récit, il est possible d'isoler un certain nombre de phrases comme celle-ci :

Je peux aussi faire le poids d'une idée, dit Duc. Une idée, c'est aussi réel qu'*orchis bifolia* ou que les yeux de Lucie ²¹.

A l'aide de citations semblables on peut, si on le désire, constituer une poétique de Duc, que l'on assimilera ou non à celle de Vailland, mais l'opération n'aura guère de valeur. Les paroles de Duc, avant d'être des déclarations sur l'écrivain, sont les actes d'un sujet qui désire un objet ²². Le récit impose sa loi à tout discours : chaque énoncé n'a pas de sens par lui-même, ne prend de sens que dans le récit. L'image de l'écrivain que peut donner un discours diégétique est singulièrement moins univoque que celle donnée par un discours extra-narratif.

Ce qui est vrai pour les paroles l'est autant et peut-être davantage pour les actions. Le récit malmène l'écrivain chez Vailland. Entendons que l'introduction de l'écrivain dans l'histoire aboutit au moins à jeter le doute sur les déclarations extra-narratives. L'écriture, en effet, qui doit être la qualification principale d'un écrivain, est assez peu représentée dans l'histoire; quand elle l'est, elle subit d'étranges vicissitudes. Seuls Duc et le narrateur de *Beau Masque* écrivent comme acteurs dans le déroulement de l'histoire ²³.

21. *Ibid.*, p. 23.

22. M. Picard « On n'est pas sorti de l'auberge... ». *Littérature* 6, 1972, pp. 20-32.

23. En excluant l'écriture du livre lui-même. Cf. infra.

Le premier est longuement représenté écrivant : le récit détaille les précautions dont il s'entoure, son régime alimentaire, sa règle de vie et de travail; le lecteur apprend comment Duc relit les pages déjà écrites, les commente, trouve les raisons de choix apparemment arbitraires et enfin écrit plusieurs pages. Rien apparemment ne manque à ce tableau. Mais celui-ci n'est rien sans son cadre. Or, Duc écrit moins qu'il ne lit, qu'il ne se lit. L'écriture est l'expression d'un fantasme; elle disparaît, n'ayant plus de raison d'être quand Duc peut lire qu'il écrit : Duc désire Lucie²⁴. Aussi *La Fête* parvient-elle à cette aporie²⁵ : représenter l'écriture par l'échec de l'écriture.

L'écrivain de *Beau Masque* subit un sort analogue. Dans la première partie du livre, l'acteur-écrivain observe l'action qui se noue. En même temps qu'il est pris dans les événements (mais son rôle sera toujours réduit) apparaît son activité d'écriture : d'abord on lui remet des documents pour qu'il écrive des articles (dont la rédaction n'apparaît pas). Puis il aide Pierrette Amable à rédiger un tract; mais le récit escamote sa participation pour mettre en valeur celle de Pierrette²⁶. Enfin, dans le dernier épisode, au moment de l'action décisive, quand les ouvriers affrontent les C.R.S., l'écrivain, à l'écart de l'action qu'il observe depuis une fenêtre, écrit un article sur les événements. Ce ne serait qu'une caractéristique de l'écriture s'il n'y avait, dans le récit, l'exemple d'une écriture totalement liée à l'action, celle de l'héroïne; Pierrette écrit chaque jour, à chaque réunion de cellule, de section ou de comité. Le récit détaille complaisamment son écriture :

Pierrette rouvrit le cahier d'écolier sur lequel elle n'avait plus rien écrit depuis la défection de Marguerite. Elle fit son plan de bataille. Elle écrivit de son écriture petite et claire :

« Informer la fédération,

« Alerter la presse démocratique. »

« Tu peux aller au chef-lieu avec ta moto? demanda-t-elle à Mignot.

— Oui, dit Mignot.

— Tu viendras me raconter ce que les copains t'ont dit. Si je ne suis pas ici à ton retour, passe à la maison. Peu importe l'heure.

— D'accord », dit Mignot.

Elle dessina une accolade en face des deux tâches acceptées par Mignot, et écrivit :

« Responsable : Mignot.

« Compte-rendu : cette nuit. »

Puis, au-dessous : ...²⁷

Il serait difficile d'imaginer une écriture plus intégrée dans l'histoire. L'acteur-écrivain de *Beau Masque*, ce n'est personne d'autre que Pierrette

24. Il s'arrête en fait d'écrire lorsqu'il s'aperçoit qu'il livre Léone, sa femme, à un jeune homme. Mais le déplacement est clair.

25. Toujours au niveau de l'histoire, en excluant l'écriture du livre lui-même.

26. P. 382.

27. P. 362.

Amable. Ainsi, la diégèse ne présente au mieux qu'une image dévalorisée de l'écrivain. Il n'en va pas de même si on considère la narration. C'est celle-ci qui transforme en réussite l'échec de Duc; c'est en racontant *Beau Masque* que l'écrivain rejoint l'action de Pierrette. Il n'est pourtant pas absolument nécessaire de parvenir à la fin du livre pour que l'écrivain apparaisse. Le « Je » impose dès l'abord les narrateurs homodiégétiques : sans discussion possible ils sont narrateurs, peut-être auteurs, et acteurs. Genette fait observer que les narrateurs homodiégétiques ne peuvent être que comparses ou héros²⁸. Ceux de Vailland jouent toujours des rôles secondaires et sont donc exposés à disparaître du récit dès qu'un épisode les exclut comme acteurs²⁹. La plupart des séquences de *Beau Masque* et *325 000 francs* sont en narration hétérodiégétique. Pour que l'intervention de l'écrivain comme narrateur soit visible, il faut d'autres marques que la première personne.

Toute narration est visible par les traces qu'elle laisse dans le récit; rendre la narration visible ce n'est pas laisser des traces, c'est attirer constamment l'attention du lecteur sur elles, lui rappeler dans le détail de chaque chapitre ou de chaque page que le récit est *fait* par quelqu'un. Le moyen le plus simple est que le narrateur intervienne comme tel pour donner ses commentaires : c'est la technique de *325 000 francs*, qui présente l'inconvénient de faire se succéder des passages de commentaire et des passages narratifs sans mettre la narration en évidence dans ces derniers.

Le temps des verbes situe toujours la narration par rapport à l'histoire³⁰. En général, dans un même récit, la position de la narration demeure constante. Chez Vailland, les temps du récit changent et donc la position de la narration. Le passage du passé au présent ou au futur, le retour au passé isolent des scènes, produisent des ruptures d'une page à l'autre et même, dans le cas de paroles rapportées d'une phrase à l'autre³¹. Le même pouvoir discrétionnaire du narrateur se montre dans le choix des diverses manières de rapporter les paroles : se succèdent et s'entrecroisent dans la même page discours direct et indirect, style indirect libre, narrativisation, procédés auxquels s'ajoute parfois un usage apparemment arbitraire de l'italique³². Tous ces phénomènes sont autant de marques affichées de l'activité du narrateur, de sa présence dans le récit dont la transparence est ainsi brouillée. Mais il suffit parfois d'une seule page sans aucune rupture pour que le lecteur perde de vue la narration et pour que le narrateur soit effacé.

Il n'y a guère que *La Truite* qui assure à peu près constamment la présence du narrateur en développant l'utilisation des récits dans le récit. Cette technique est utilisée aussi dans *Beau Masque* et *325 000 francs*; d'une

28. G. Genette, *op. cit.*, p. 253.

29. H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, L'Arche, 1958.

30. G. Genette, *op. cit.*, p. 228.

31. Par exemple *La Fête*, p. 56.

32. Par exemple *La Fête*, p. 94.

certaine façon elle est une conséquence de la narration homodiégétique : le narrateur, réduit comme acteur à un rôle marginal est disponible pour l'emploi de confident. C'est une manière de justifier son information. Dans *Beau Masque* le récit dans le récit contribue ainsi surtout au vraisemblable. Dans *325 000 francs*, le rôle de confident est développé au point qu'entre l'histoire et la narration se constitue une zone intermédiaire : le récit s'établit sur deux niveaux : à la fois diégétique et métadiégétique. *La Truite* fait un usage systématique des possibilités qu'offre cette architecture : récits diégétique et métadiégétique se suivent, s'imbriquent, se remplacent mutuellement, se donnent à lire l'un dans l'autre. *La Truite* est à la fois et également le récit d'une histoire et l'histoire de ce récit.

La formule pourrait aussi s'appliquer — mais pour d'autres raisons — à *La Fête* et dans une moindre mesure à *Beau Masque* et *325 000 francs*. Cependant l'histoire du récit n'est pas vraiment l'histoire du livre. Si tout porte le lecteur à confondre le narrateur homodiégétique et l'auteur implicite, les traces de la narration, très nombreuses dans *La Fête*, ne laissent pas soupçonner que le narrateur ne fait qu'un avec l'auteur dans le personnage de Duc. Pour que la figure de l'écrivain soit complète il faut que la narration soit explicitement assimilée à l'écriture. A la différence de ce qui se passe dans l'intrusion d'auteur où le temps de l'écriture est sans rapport avec l'histoire, l'assimilation de la narration à l'écriture se fait en relation avec les événements. Dans *La Fête*, le dernier acte de Duc est de commencer la rédaction de *La Fête*. Dans les autres romans le temps de l'histoire rejoint, englobe et dépasse le temps de la narration-écriture : les dernières phrases de chaque livre sont au futur, marquant un inachèvement de l'histoire quand le récit s'arrête. Mais, en passant de la narration ultérieure à la narration antérieure, le récit fait coïncider un instant le temps de l'histoire et celui de l'écriture. Cela est à peine perceptible dans *Beau Masque*³³, mais beaucoup plus net dans *325 000 francs* et *La Truite* : la présence de phrases comme « Au moment où j'achève d'écrire ce récit, on me dit que³⁴... » désigne explicitement l'écriture, la repère dans l'histoire. Cependant, dans les trois cas, l'écriture n'apparaît pas en concomitance avec des événements mais dans l'intervalle qui les sépare : elle est dans une ellipse, dans un blanc du texte, présente dans une absence. Pour la représenter un peu plus, il faut accumuler les procédés narratifs. Dans *La Truite*, une analepse revient sur le temps et l'espace engloutis par l'ellipse : « Un an avait passé. J'avais écrit à la campagne les quatre premières parties de *La Truite*³⁵. » Cette année, d'abord effacée, est racontée en une page : l'ellipse devient un sommaire, mais qui parle de la succession des saisons et pas exactement de la rédaction du livre.

Ainsi l'écriture n'est pas tout à fait un événement comme les autres. D'au-

33. P. 441.

34. *325 000 francs*, p. 243.

35. P. 261.

tant plus qu'elle n'apparaît dans l'histoire que lorsque celle-ci est terminée ou presque : elle est une conséquence plus qu'un événement. Parce qu'il s'est donné une fête, Duc peut se mettre à écrire. C'est après la mort de Beau Masque et la mutilation de Busard qu'apparaît l'écriture, dans des épilogues. Le titre du dernier chapitre de *Beau Masque* convient aussi à celui de *325 000 francs*. Robert dit : « *Épilogue* : sorte de conclusion, de résumé placé à la fin d'un discours, d'une pièce, d'un livre... *Épilogues d'un récit, d'un roman, d'une pièce de théâtre* : chapitre, scène exposant des faits postérieurs à l'action et destinés à en compléter le sens, la portée. »

« Des faits postérieurs à l'action... » L'écriture est dans l'histoire sans y être complètement : elle n'est pas dans l'action, elle reste à l'écart du jeu du récit, à l'abri des mésaventures qui ont atteint l'écriture diégétique. La narration, ce « discours de l'histoire³⁶ » ne devient un événement que lorsqu'elle ne peut plus être infléchie par l'histoire.

« ...destinés à en compléter le sens, la portée ». Dans *La Truite* cependant, l'écriture apparaît quand l'action n'est pas achevée (il n'y a d'ailleurs pas de fin). C'est le seul roman à présenter ainsi une sorte de narration intercalée, susceptible de subir les effets de l'histoire. Mais c'est aussi le seul roman dont l'auteur assure qu'il n'a pas de but :

(Quand j'écris, je me comporte comme elle; les jours de bonne forme, je ne sais pas où ma phrase, mon récit me mènent, mais je vais à coup sûr. Quand je suis en train d'écrire un roman, je ne remarque dans la vie que ce qui servira au roman³⁷.)

L'écriture intercalée est le gage de la conformité du livre avec le projet de l'auteur. *La Truite*, sur ce point, ne diffère pas des autres romans : l'écriture mise dans l'histoire est le moyen de confondre l'intention et la réalisation, le discours et le récit. A la fin de *La Fête* le récit se défait en discours, qui se remet en récit. Le projet de Duc sera bien conforme à la réalisation qui vient d'être luc. Le récit premier est devenu le référent du récit second : l'écrivain énonce le réel. Mais l'écriture n'est elle-même qu'un des événements qui existent indépendamment d'elle puisqu'ils l'englobent et se poursuivent même si elle s'arrête. Il n'y a plus d'extérieur ni d'intérieur. La vie c'est le roman. Le roman c'est le réel. Où est le modèle? Où est l'image? La distinction est abolie par un jeu de miroirs, illusion un peu plus narrative que les autres. Le lecteur, aveuglé, ne verra-t-il que la dernière image?

36. R. Barthes, « Le discours de l'histoire », *Information sur les sciences sociales*, août 1967.
37. P. 247.