

Être en accord ou tomber d'accord : Henri Raynal et l'usage de la fiction

Marie-Hélène Boblet

▶ **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. Être en accord ou tomber d'accord : Henri Raynal et l'usage de la fiction. L'infini commence ici. L'œuvre d'Henri Raynal, Éditions nouvelles Cécile Defaut, [12 p.], 2018, 978-2-35018-393-0. hal-01943155

HAL Id: hal-01943155

https://normandie-univ.hal.science/hal-01943155

Submitted on 3 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Être en accord ou tomber d'accord : Henri Raynal et l'usage de la fiction

Marie-Hélène Boblet

L'Accord, publié aux Éditions Fata Morgana en 2009, est la dernière fiction d'Henri Raynal, après *Aux pieds d'Omphale* (1957) et *Dans le secret* (2004). C'est un « essai romanesque » qui met le roman à l'épreuve de la sagesse de l'auteur, que l'on présente plutôt comme un poète métaphysicien, à moins qu'il ne soit un métaphysicien poète. Couronnant l'ensemble à la fois essayistique, poétique et fictionnel de Henri Raynal, il illustre l'opération de pensée menée par la fiction littéraire, opération paradoxale en l'occurrence. Dans ce récit à vocation synthétique et parabolique, l'auteur réorchestre les pensées, émotions et méditations que contient toute son œuvre antérieure : on y retrouve des concepts comme ceux de Coquetterie, de Dignité, de Largesse, d'Apostolat, et les néologismes raynaliens tels *vestiture, apparure, florescence*. La continuité et la cohérence internes de l'œuvre se vérifient même par la reprise intertextuelle : la phrase sur laquelle s'achevait l'avant-dernier chapitre de *L'Œil magique*, publié en 1963, devient ici conclusive : « Peut-être que l'Être entier converge lentement vers une cérémonie. »

Les résonances entre le roman et ce qui précède forment donc un accord, au sens musical du terme. Ils confirment aussi l'accord, au sens contractuel cette fois, entre l'homme et le monde, dont l'intuition se déploie dans toute l'œuvre. Comme il a déjà été question de ces concepts et de ces affects, je n'y insisterai pas davantage, et me consacrerai à la question de la fiction.

Je voudrais analyser d'abord la forme du récit, avant d'envisager la fonction de la fiction. Quelle puissance de séduction, quel pouvoir de conviction le roman met-il au service de la cosmophilie ? Quel usage fait-il du dialogue et de la métaphore ? Echappe-t-il enfin, pour emporter l'accord du lecteur, à l'autorité de la thèse ?

La forme du récit

L'histoire est menée par un narrateur homodiégétique, Thierry, héros de l'intrigue, source énonciative du récit, interprète et juge de son aventure. Il reconstitue son séjour à La Demeure, appelée aussi l'Abbaye ou la Fondation – désignation qui insiste sur le sème de l'institution et sur l'image du socle. Le texte se compose

d'un journal intime tenu par Thierry lors de son séjour, qu'il s'est proposé de publier pour faire part au monde de l'expérience traversée. Pourtant, si le texte est bien à la première personne, ce n'est pas une écriture au fil des jours qui se déploie, mais un récit au passé simple, soutenu, cérémonieux, en accord avec le lieu et le sujet du livre. La reconstitution a posteriori éclate dans l'organisation de *L'Accord,* composé de trois parties : « Éaux trave de l'impalpable » ; « L'Orée de la nuit » ; « Partage de Dieu ». Chacune est divisée en huit chapitres, où sont successivement narrées l'intronisation de Thierry, l'adoration d'Alexandra puis la séduction d'Alicia.

L'incipit du roman nous plonge *in medias res*, s'il se peut dire : nous sommes introduits dans l'intimité d'un entretien amoureux entre Thierry et Juliette, entretien surpris au cours d'une soirée mondaine. L'effet théâtral de l'entrée en matière favorise l'immersion fictionnelle du lecteur, mais la fiction qui s'esquisse déjà dans nos esprits est une fausse piste, puisque dès la page 3, Thierry raconte le ravissement qui le dérobe à Juliette : « Soudain une apparition m'arrêta ». Voilà Juliette, au prénom pourtant prometteur, éconduite dès le chapitre 2 ! Inutile sur le plan dramatique, ce personnage n'en est pas moins nécessaire sur le plan sémantique : ce qui arrive à Thierry, ce ravissement, ne comble pas un manque. Il advient comme un surcroît, un excédent qui déborde l'être, et signifie que ce désir-là, placé sous le signe du plus, est sacré. Scandaleux, il suspend le mouvement de Thierry comme celui de Frédéric Moreau dans *L'Education sentimentale*, mais au lieu que l'étreigne la curiosité de connaître les habitudes et les détails de la vie de l'inconnue, il est transporté par l'énigmaticité de sa figure hyperphanique : « La nuit venait vers moi – la Nuit. Tout près, elle qui est abîme se faisait connaître. Telle la vague qui se forme tout au sommet des épaisseurs indistinctes de l'océan, l'inconnue s'approchait de moi comme l'étrave adorable de l'impalpable. Mieux, sa figure de proue. Le Sans-Borne, en elle, daignait prendre corps ici » (11). Invisible est l'inconnue, entièrement occultée par une étoffe de jais, comme le chemin qui conduit à la Demeure. Dans la première partie, Thierry évoque la fascination de l'inconnue et raconte son intronisation dans la communauté, dont la finalité est d'établir les confluences, d'honorer la conciliation, d'« élever des ogives de ferveur » (48). Cette partie privilégie le scénario initiatique : le regard de Thierry s'est converti, tout lui est devenu étrange et fascinant, « rien ne va plus de soi » (13). Le lexique de l'initiation et de l'institution émaille le tissu du texte : « Demeure », « Dames », « offrants », « rectrix », « vice-rectrix », « Fondation ». L'invisible met Thierry sur la voie d'une

autre dimension du réel, qui lui sera révélée pourvu que, « épris du féminin », condition pré-requise pour être admis à séjourner à l'Abbaye, il y fasse « allégeance ».

La seconde partie se rapproche d'un récit érotique. Dans ce monde régi par des femmes, l'admiration d'Irène, vice-rectrix, et l'adoration d'Alexandra, responsable de la bibliothèque, se disputent le cœur et le corps de Thierry. Il n'est pas non plus insensible aux cinq Dames, sorte de prêtresses anonymes et voilées. Leur séduction à toutes et l'inconstance du désir du narrateur pourraient relever du libertinage, mais d'un libertinage spiritualisé, sublimé. Ces corps sont conducteurs d'une sensualité mystique, invitent à l'adoration et à l'oraison, à la consomption de l'adorant plus qu'à la consommation de l'amour. L'ascèse sacrificielle, l'extase du désir dont l'abstention est l'occasion révèlent dans la chair, dans le dépassement de soi-même, le sentiment d'insertion dans le monde. Finalement, après quelques scènes d'oblation, d'apaisement pénitentiel et de dévotion, la possession d'Alexandra sexualise l'extase. Acmé du chapitre XIII. Or, après avoir cédé contre toutes les règles locales à l'amour de Thierry, Alexandra quitte l'Abbaye. Au retournement de situation dramatique, s'ajoute la révélation du sens du voilement des cinq Dames : en elles et par elles se manifeste la nuit des origines, le mystère et l'énigme de la vie, objet final mais inaccessible de la quête.

Dans la troisième partie, au titre révélateur – « Partage de Dieu » –, le roman devient métaphysique**.** Le rappel de l'hadith « J'étais un trésor caché et j'ai aimé être connu. Alors j'ai créé les créatures afin d'être connu par elles » oriente le récit vers une méditation religieuse. La réserve de Dieu permet de faire la place aux possibles, aux combinaisons disponibles, dérivées de la rencontre aléatoire de règles et de hasards. Dieu, ingénieur et artiste, est à la fois absent et présent. Il se découvre en un visage ou un paysage. Il se rend concret, particulier. Il s'individualise en une existence exposée à la vicissitude et à la finitude. Est « métaphysique » aussi le malaise dont souffre Thierry, la tension entre l'adoration de l'une et la séduction des autres, la dispersion de ses élans, l'écartèlement de ses aspirations qui rappellent le démembrement de soi dont souffre la narratrice de *Dans le secret* : c'est enchaînée et entravée qu'elle poursuit une chance d'en guérir. Cette troisième partie propose de penser la Merveille et l'Énigme, l'articulation de l'absence et de la présence, la conciliation des contraires. La pensée de l'Orient y est invoquée, l'image de l'intervalle récurrente. « J'avais eu raison de me dire que peut-être l'Inde voudrait

bien corroborer mon intuition. […] Les livres encore ouverts devant moi, je venais d'écrire dans un cahier : « La Mère du Paysage, qui installait celui-ci sous mes yeux, n'était-ce pas Çakti ? […] L'autre nom qu'a donné l'Inde à l'énergie cosmique – féminine –, Pârvati, ne signifie-t-il pas *la montagnarde* ? » (51) « Bhakti » sert à désigner la voie de la ferveur ; le Yin et le Yang se rencontrent dans les peupliers comme dans l'étoffe (126 et 132). L'alliance – l'accord – de la gravité et de la gracilité s'incarne en la danseuse-écuyère Alicia, dont la posture du corps exprime « le désir du ravissement » (136), et qui suscite un ravissement supplémentaire de Thierry. Ultime, ce ravissement le sauvera de la dislocation pour le vouer à l'éloquence que requiert la vocation de répandre les valeurs de la Fondation.

Initiatique, érotique, métaphysique sont donc les trois adjectifs qui qualifient et le récit, et un rapport au monde, et un mode d'être particulier. Celui qui réclame une « attention visionnaire » au monde, préalable à l'intuition d'une appartenance au cosmos et d'un ordre de grandeur qui relève la misère de l'homme, lui rende et la dignité et la grâce d'exister. Conformément à la pensée du faire-part, Thierry raconte son histoire pour en témoigner mais aussi pour la faire partager, jusqu'au « Partage de Dieu », précisément. Je voudrais donc maintenant questionner l'usage de la fiction, et la paradoxale inscription de ce roman dans notre contemporain.

L'usage de la fiction

Au lieu d'exposer des idées abstraites, le récit à la première personne favorise l'identification du lecteur, sa projection dans l'univers fictionnel accrédité par l'incarnation du narrateur, l'effet de présence et de persuasion suscité par sa voix. Le lecteur partage plus étroitement les épreuves du personnage-narrateur. Dès l'incipit, *L'Accord* immerge violemment le lecteur dans une conversation intime, par un rapt comparable en son ordre propre au ravissement de la scène inaugurale. Par ailleurs, loin de réduire le personnage à un doublon mimétique, l'emploi du « je »ajoute un supplément authentique au récit d'initiation, qui correspond au surcroît de présence et d'intensité dont il fait l'expérience. Interpellé par la Nuit, l'Énigme et la Merveille, ce « je » est aussi en charge de l'évaluation et de la qualification de ce qui se présente à lui. On pense à Gracq, écrivain du consentement *quand même*, pour qui le choix de l'adjectif est le signe de l'être comme présence au monde, voué à la contemplation du monde : des arbres et des robes, par exemple. Par le choix de la voix fictivement

authentique et du point de vue subjectif, *L'Accord* propose de vivre par procuration l'expérience du narrateur. Il fait imaginairement vivre au lecteur un apprentissage à la prodigue et prodigieuse diversité de l'univers qu'atteste la richesse des adjectifs des descriptions raynaliennes, des rêveries, des méditations, comme des discours. Seul le roman, par sa plasticité, permet ce tissage du chant et de la théorie, de l'éloge et de l'idée, qui constituent ce que l'auteur appelle une « méditation lyrique ».

De ce tissage, je tirerai ici le fil du discours, qui occupe un volume important dans le roman et accomplit par la mise en voix les effets de l'incarnation. Le récit de Thierry est scandé de plusieurs entretiens, conversations non pas seulement amoureuses, mais philosophiques : deux avec Marc, autre hôte de l'abbaye, sept avec le féminin – quatre avec Irène, un avec Elisabeth, un avec Alexandra, plus un trilogue entre Elisabeth, Alexandra et Thierry. Les onze entretiens au discours direct, que fictivement nous entendons se tenir, permettent par métalepse d'inclure le lecteur en ce *vous* qui circule sur le plan de la diégèse entre les interlocuteurs. Grâce à « l'emploi d'interlocuteurs » fictifs, il est « loisible » à Henri Raynal comme il le dit de Louis-Paul Guigues, « de donner un tour plus vif et plus pressant à l'exposé de [ses] conceptions, de [ses] desseins[1] ». Le dialogue remplit ainsi la fonction de fiction que lui reconnaît Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires* : il crée l'effet de la présence, de la voix et de la vie. Comme me l'a écrit Henri Raynal, « les scènes que le récit place devant les yeux du lecteur ont pour effet de changer le mode d'existence des idées**.** Voici que des personnages et une situation leur fournissent l'occasion de s'incarner. […] Parlées, incarnées, parties prenantes de la scène, les idées, alors, reçoivent la présence en partage. *Elles sont d'actualité*[2] ».

Outre l'illusion de l'actualité, le roman cherche à produire un effet de vérité. Il se veut fable philosophique. Au pôle masculin des chapitres d'œuvres de pensée dont relèvent les contributions de Thierry (« Majesté, Solennité : Pourquoi ? » (VI) et « Portraits de toi » (XX), répond le pôle littéraire du féminin représenté par le conte « Bhakti » de Bertrand ou le poème en prose « Orante » de Norbert. Ces deux hôtes masculins du lieu y inscrivent leur « féminité onirique » (64). Ces apologues enchâssés dans le roman sont philosophiques, ils exemplifient une métamorphose analogue : le corps devenu étoffe dans « Orante », transmatérialisé, accède à « l'espace vierge, métaphysique, disponible pour la venue de possibles » (83).

[1] *Lettre à Louis-Paul Guigues*, Paris, Ed. L'Œil du Griffon, 1997, p. 45.
[2] Courriel personnel de Henri Raynal du 25 septembre 2016.

« Bhakti », qui résonne avec le roman de 1957, raconte le passage de l'expiation à l'oblation, la conversion d'une coupable en « coupe. D'où louange s'élève » (116).

Philosophiques, aussi, sont les nombreux dialogues qui scandent les étapes de la fiction, forme et processus par excellence de la pensée en mouvement. « La fiction », précise Raynal, « autorise […] le fractionnement du discours ; ce sont les circonstances qui amènent sa reprise […], donnent leur raison d'être aux interrogations qui s'expriment, aux considérations d'ordre général qui s'échangent. Et le récit communique à la méditation philosophique son allure, plus légère[3] ». Les dialogues de la fiction, comme ceux des Lumières, sont d'un genre à la fois sérieux et agréable. L*'Accord* serait-il une reprise contemporaine des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), sous forme d'entretien sur la complexité du monde ? Comme le remarque Marmontel en tout cas dans *Éléments de Littérature,* si l'un des deux interlocuteurs du dialogue philosophique peut être ignorant, il doit l'être avec esprit.

Qui est l'ignorant spirituel dans *L'Accord* ? Juliette, au seuil du roman. À la fin, Alicia. Par leurs interrogations sans prérogative, leur curiosité, elles indiquent par transitivité au lecteur quelle disposition mentale doit être la sienne, celle d'un disciple prêt à s'élever, dans la mesure où le roman relève d'une ambition anagogique**.** Mais face aux initiatrices qui ont la maîtrise du jeu, posent les questions et y répondent, c'est Thierry l'ignorant. L'effet pragmatique du discours – qu'il s'agisse de celui que produit sur Irène la première contribution de Thierry ou de celui que produisent sur lui ses entretiens avec elle – effet réciproque donc, est représenté dans le roman, toujours sur le mode de la confirmation ou de la surenchère. La fiction accrédite ainsi l'efficience du logos, autant à l'intention du narrateur que du lecteur.

Si, selon la structure globale, le fractionnement permet d'« alléger la méditation », si concessions ou corrections atténuent la force assertive des axiomes (par exemple dans l'exposé de la disposition fondamentale et universelle au Beau qui fonde « le sentiment de la Beauté » et « l'intuition d'un accord », à la page 55), si enfin les interrogations rhétoriques adoucissent l'autorité d'Irène, les énoncés d'autorité sont cependant nombreux ; et conjugués au présent de l'indicatif, mode du réel, ils combinent la présence de l'énonciation avec la prégnance de la thèse exposée par les Dames « impérieuses ».

[3] *Idem*.

Dès le premier dialogue, Irène répond « aux questions que [Thierry] ne manqu[e] pas de [se] poser » (20), délimitant et prescrivant le champ de l'interrogation. Lors du deuxième, elle présuppose l'accord de Thierry sur la combinaison qu'elle imagine entre l'aspiration moderne par excellence (la curiosité) – et le sens du sacré – intuition pré-moderne : « Je suppose que vous serez d'accord pour y joindre ces deux autres […]. La faim du divers, c'est la curiosité, n'est-ce pas ? Aussi ai-je apprécié que vous en soyez venu à évoquer la curiosité de l'Un pour ce qui émane de lui. De cette *curiosité divine*, la nôtre est parente […]. N'avez-vous pas, comme moi, l'intuition qu'il y a entre elles un lien caché ? » (38)

Au lieu d'un débat, même d'une réponse, le roman nous propose une prose poétique : la longue évocation d'une jupe de taffetas blanc, qui vaut pour acceptation implicite du contrat de l'Abbaye et de l'idée d'Irène, qui impose courtoisement, lors du quatrième entretien, sa vision du sacré : « Nous sommes d'accord pour dire, je crois, que le sentiment du sacré nous est donné lorsque la Merveille et l'Énigme se laissent *ensemble* percevoir. […] Vous ne pourrez passer sous silence qu'il n'y a pas d'objectivité du sacré » (70-71). On « tombe d'accord », donc, plus qu'on n'est d'accord, sous la force et la foi d'une autorité énonciative – prêtée au féminin – sans que le dialogue suive un mouvement heuristique. Le rôle contraignant du présupposé éclate, les réponses sont prescrites par la forme rhétorique de la question. Même les échanges avec Marc, *alter ego* de Thierry, plus pédagogiques, ignorent la maïeutique[4]. Marc y devient le porte-parole des Dames (60-61), et la position énonciative de l'autorité est simplement déléguée. Quant à la troisième conversation dite « à bâtons rompus » avec Irène, loin d'être libre et aléatoire, elle est en réalité téléologiquement orientée – ce qu'indique la faveur accordée aux interro-négatives et à l'impératif : « Ne devons-nous pas être dignes de cet univers qui a su nous créer ? […] Écoutez […] » (56).

Même s'ils fractionnement l'établissement de la thèse cosmophilique, ces discours dialogaux ne sont donc pas plus dialogiques que ne le sont les discours en première personne, tels le texte « écrit pour le tiroir » ou la lettre d'Alexandra qui résume la thèse d'Henri Raynal. Bien que la rêverie ou le conte insufflent une

[4] La *thèse* de Marc sur la beauté et le féminin p. 63 est précédée d'un entretien *pédagogique*, mais le second entretien, clairement didactique, présente au mode indicatif – du réel – une hypothèse spéculative à la lumière non de la rationalité en acte mais de l'haddith.

fantaisie propre à la fable philosophique, le didactisme menace le roman, qui ignore l'ironie ou la problématicité.

L'Accord, *roman à thèse ?*

Trouve-t-on dans *L'Accord* les traits qui, selon Susan Suleiman, caractérisent le roman à thèse : désignation d'itinéraires modèles, univocité sémantique, redondance[5] ? Le désir de convaincre et de convertir justifie que soit présenté comme exemplaire le trajet de Thierry, qu'aucune ambiguïté, aucune indétermination ne résiste à la constitution du sens, que se pratique la répétition. Comme l'*exemplum,* le roman ignore la relativité, il propose des valeurs et une axiologie unifiées. L'Abbaye est en effet un lieu non problématique, qui accueille la signification transcendante et des valeurs absolues, déjà exposées ailleurs et avant dans l'œuvre, de sorte que l'on reconnaît ce que l'on découvre.

Cependant, si l'on admet que le roman à thèse s'appuie sur un scénario désacralisé du scénario initiatique, *L'Accord* ne peut pas tout à fait relever de ce sous-genre. La re-sacralisation du monde est au contraire l'enjeu de l'histoire ici : re-sacralisation « sous le signe du plus » (26), de « la perception de [la] vibration » entre l'Infini et le fini (25), de « cette énigme qui brille dans l'objet ou la créature où paraît le sacré » (68). Loin de rejoindre la transgression ou l'inversion, loin de Bataille et de Genet, le sacré s'éprouve dans la rencontre de la limite et de ce qui la dépasse, dans l'insertion du fini dans l'infini, du limité dans l'illimité. Cette pensée se rapproche de celle de l'horizon, de l'entrelacs et de la relation chez Merleau-Ponty, relation de l'intentionnalité désirante à l'ouvert (qui déborde la perception). Le journal de Thierry, transmué en roman de conversion à l'expérience sacrée du monde, suscite l'identification virtuelle du lecteur, « incité à [le] suivre dans la bonne voie[6] ». Mais cette voie, d'ordre spirituel, mène de l'inclination vers le féminin à la transformation essentielle de l'individu, rendu digne de résider à l'Abbaye, d'en célébrer les rites amoureux et liturgiques, puis d'en faire part au reste du monde. C'est cet apprentissage exemplaire et mystique que propose en partage la fiction en première personne. Le protocole narratif individualise un trajet et un projet de vie cependant que les universalisent la concentration, la décantation et la stylisation qui président à

[5] Voir Susan Suleiman, *Le Roman à thèse, ou l'autorité fictive*, PUF, 1983.
[6] Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 92.

l'écriture du roman. C'est à relever la condition humaine en ce monde terrestre, à réhabiliter l'existence sensible et spirituelle que s'emploie la fiction. Emploi prosélytique, puisque le narrateur et le lecteur à lui identifié se sentent les obligés du monde, dont un nouveau sacre est accompli.

Pour nous persuader de ce surcroît de présence accordé au monde, le roman utilise, outre le dialogue, le pouvoir de la métaphore, lui aussi fondamental. La femme-Nuit, le corps-étoffe imposent immédiatement le transfert imaginaire à partir duquel se déplie le tissu du texte. Les comparaisons initiales cèdent vite la place auxmétaphores pour épouser la métamorphose des avatars émanant d'une Source unique et commune :

> La nuit venait vers moi – la Nuit. Tout près, elle qui est abîme, se faisait connaître. Telle la vague qui se forme tout au sommet des épaisseurs indistinctes de l'océan, l'inconnue s'approchait de moi comme l'étrave adorable de l'impalpable. Mieux, sa figure de proue. Le Sans-Borne, en elle, daignait prendre corps ici.
>
> L'étoffe de sa robe, pourtant d'un noir intense, avait le sourire aux lèvres. Montée depuis les profondeurs, la lumière y affluait, comme pour vêtir par places, au gré des mouvements, parer cette substance inspirée, voire, rien qu'un instant s'y substituer. (11)

Dès le début du roman, les images de la vague et de l'étrave inaugurent donc une série d'anamorphoses. De même que la nuit devient l'eau, l'étoffe devient lumière, et visage. Le passage de l'un dans l'autre s'achève en une identification, une incarnation, une substitution. Ces figures emboîtées, qui disent une transsubstantiation, répondent à l'excès, à la démesure de l'abîme et du mystère du monde : « Tout le mystère du monde avait afflué pour se faire concrètement présent. Il convergeait dans une personne. […] L'abîme avait pris figure. » (22)

Mais quand l'abîme prend figure, qu'advient-il de la métaphore poétique, et avec elle, du « jeu » qui existe entre comparant et comparé ? « Il est certain », dit Irène à Thierry, « que ces images [de la Nuit, de l'étrave, de la vague] ne sont pas pour vous de simples métaphores. Que voyez-vous, sinon ce qui, dans la sphère de votre regard, se transforme en ce qu'il est déjà, mais échappe à la vue banale ? À vos yeux paraît ce à quoi cette vue limitée, timorée, n'accède pas. » (25)

Or l'intérêt que suscite le roman se conjugue pour moi avec ce que j'appellerai, en paraphrasant Pascal Quignard, une gêne technique à l'égard de l'accord où se résout la métaphore. Gêne stimulante et féconde, me semble-t-il, qui

fait apparaître le problème littéraire d'un roman post-moderne. Récapitulons : le roman use comme à contre-emploi du dialogue philosophique, forme de la relativité, de la pluralité, qui au contraire ici sert à promouvoir l'Entité unique et simple, la Source au-delà de la vie, le Divin au-delà de l'univers, au risque d'une union mystique extatique. En outre, le récit poétique détourne de leur fonction de trope les « simples métaphores », alors que cette fonction leur permet de signifier la dualité non résorbée, l'écart et le jeu entre les éléments irréductibles à de l'Un.

Le système métaphorique de *L'Accord*, appelé par cette intuition d'une continuité ontologique du fini et de l'infini, du minéral et du végétal, du tissu et du texte, instrument majeur de la puissance de persuasion du roman, au lieu de développer une image à double entrée, convertit le deux en un. Parlant de la création de l'univers, par exemple, Alexandra la bibliothécaire se livre à une éloquente identification plus unificatrice que fédératrice :

> L'auteur, ou le seul personnage, de toutes les histoires qui se rejoignent ici, c'est l'Entité unique dont le corps est le Tout. En réalité, il n'y a qu'une seule histoire. Elle est faite d'une infinité d'épopées gigantesques et de minuscules historiettes – enchevêtrées. Elles se poursuivent, composant le tissu du monde. (30)

De même l'auteur de la fiction régit la combinaison d'idées, d'émotions et d'images pour former un Tout signifiant, ordonné, univoque. *L'Accord* est, comme l'épopée, un récit simple, ignorant le clair-obscur, l'ambiguïté, la complexité. Le romancier, un aède. Le narrateur, figure de l'auteur en minuscule, le porte-parole d'Henri Raynal dont il résume la sagesse. Le roman, prenant place dans ce corpus « d'une infinité d'épopées gigantesques et de minuscules historiettes », remonte le cours du temps et se renonce comme genre de la relativité, de la discordance. En un mot, de la modernité. Habité par la pensée du divin, par le discours théologique, il ose l'anachronisme en nos sombres temps de rationalisme exacerbé. Il expose la nostalgie du lien archaïque entre le cosmos, les dieux et les hommes, qui leur assurait une position non centrale mais certaine, leur épargnait l'insécurité et l'angoisse de vouloir connaître sans pouvoir comprendre. Faute de discord dans l'accord, *L'Accord* est un roman de l'âge métaphysique : il renoue avec les puissances de la croyance et de l'intuition, pour nous rendre l'Accord perdu :

> Au centre de cet être qui ne se comprend pas, il y a une intuition […] : son origine n'est pas en lui. Elle se trouve dans une infinitude qui l'élargit et l'élève s'il advient

> qu'à cette infinitude bienfaisante il se trouve soudain accordé. […] Il lui est donné de participer à un admirable qui lui fait perdre conscience de sa limite. Il n'y a plus à se soutenir […] La merveille qu'est la personne n'est pas dissoute ; elle n'a fait que trouver sa juste place ; si elle demeure unique, elle n'a plus besoin de son ego. (34)

Conclusion

La narration de la conversion de Thierry à la cosmophilie, le *muthos* et les fastes de la métaphore suffiraient-ils à nous persuader de cette *religio*, faite de ferveur et de dévotion ? Pour que le roman convertisse le regard du lecteur, il faut sans doute que la fantaisie du récit s'allie au sérieux du discours, aux puissances du *logos :* d'où le volume de la parole directe, la fréquence des présents de l'énonciation, souvent confondus avec les énoncés de vérité universelle. De l'écriture de fiction, Raynal fait un apostolat littéraire.

L'art poétique de l'auteur, d'ailleurs, et sa finalité organisatrice, se peuvent déduire de l'aspiration d'Alexandra la bibliothécaire, qui redouble le travail de la mise en récit. Elle veut, en collectionnant les récits, ordonner et organiser les aventures d'une existence vouée aux aléas et aux contingences. Passer de la vie à la narration, c'est pour elle comme pour Aristote passer de l'hétérogène à l'homogène, du discordant au concordant, unifier un trajet en en annulant les épisodes et les digressions, orienter le sens de l'expérience. Sa vision du monde et de l'œuvre résume l'art poétique de Henri Raynal :

> Le monde est une exposition permanente, désordonnée, hétéroclite […]. Collectionner, c'est mettre fin à la distribution aléatoire dans l'étendue et la durée […]. Finie l'exposition en vrac dans le Dehors où règne la péripétie ; la circonstance est effacée. *La collection est œuvre métaphysique*. (144-145)

La fiction, comme la collection, offre l'occasion d'une synthèse qui ne sacrifie pas la thèse. Le roman se fait espace littéraire de négociation entre « la vivante unité qui est le propre du récit[7] » et la sélection signifiante, la décision de la thèse. « La mise en scène de la fiction permet de diriger un cercle de lumière sur une idée, une sensation », écrit aussi l'auteur[8]. Cette sélection n'est pas purement esthétique. Elle a

[7] Courriel personnel de Henri Raynal du 25 septembre 2016.
[8] *Idem*.

une vertu cathartique, éthique et philosophique, d'autant plus nécessaire qu'elle répond au risque de la *stultitia* qui l'inquiète comme il inquiétait les stoïciens. « Dans la vie, nous sommes brinqueballés dans la disparate ; ce que j'appelle *les hauts moments* sont suivis, voire interrompus, par le futile, le médiocre, ou le fastidieux. Dans la fiction telle que je l'ai pratiquée, l'importunité n'entre pas[9]. »

L'Accord vérifie donc la puissance de la littérature selon Raynal : « L'art, ou bien le verbe, a ce pouvoir d'ordonnancement : alors la diversité qu'il dispose de façon propice subit l'aimantation d'un Pôle, reconnaît, implicitement ou non, une Présidence secrète[10]. » En actualisant ce pouvoir d'ordonnancement, le roman rompt avec la modernité dialogique et démonique. Il illustre magistralement le visage que prend le roman médusé par l'Énigme, soit le problème littéraire posé par l'Énigme au genre du roman.

Université de CAEN-NORMANDIE
LASLAR, E.A. 4256

[9] *Idem*.
[10] H. Raynal, « Les conciliables », communication privée, texte inédit.