



HAL
open science

L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle : Lecture de Numa, una leyenda. *La Licorne - Revue de langue et de littérature française*, 1994, pp.30-45. hal-02955468

HAL Id: hal-02955468

<https://hal.science/hal-02955468>

Submitted on 1 Oct 2020

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.

L'ECRITURE NARRATIVE DE JUAN BENET OU LA SYNTAXE COMME SPECTACLE Lecture de Numa, una leyenda

...yo creo que sólo hay una lectura posible: la real, la que observa la palabra, a secas. En comparación con ella cualquier lectura simbólica es pobre, porque, en cierto modo es jeroglífica y mortecina... Es muy fácil leer Moby Dick como la parábola de la lucha de un hombre contra determinada especie animal —en este caso la ballena— o como el antagonismo entre Bien y Mal, etc.; pero de donde se saca verdadero partido en la lectura de Moby Dick es de tomar a la ballena como ballena y al capitán como capitán.

JUAN BENET

...bien que la philosophie esthétique prétende que l'œuvre verbale et musicale, contrairement aux œuvres des beaux-arts, a un caractère séquentiel et relève du temps, en vérité ces dernières cherchent également à être présentes à tout moment. Le début implique le milieu et la fin de l'œuvre, le présent s'imprègne du passé.

THOMAS MANN

Interrogé au cours d'une entrevue avec le journaliste Federico Campbell sur les rapports qu'entretiennent mémoire et écriture, Juan Benet déclarait en 1970:

El «stream of consciousness» me ha interesado poco. Es un dispositivo más que nada sintáctico, o mejor dicho, es un dispositivo paratáctico, el quebrantamiento de la sintaxis para dar lugar a otra unidad paratáctica [...] Yo la sintaxis la respeto mucho. ¿Por qué no la habría de respetar? No sé, no me ha satisfecho nunca demasiado la ruptura de la sintaxis, porque no he visto que se haya producido un módulo más inteligente ni más expresivo que la propia sintaxis¹.

S'il est vrai, comme le signale l'auteur, que la syntaxe est rarement dans sa prose l'objet de distorsions ou de transgressions, elle n'en est pas moins, dans l'ordre de l'écriture, l'instrument privilégié du jeu et le moteur de la signifiante. C'est en effet de l'ordonnement syntaxique du matériau verbal mobilisé par le discours que l'écriture

de Benet tire ses effets les plus notables à commencer par ceux, particulièrement spectaculaires, liés à l'inflation des moyens syntaxiques, à la structuration récursive des périodes et à l'exploitation de procédures de mise en attente d'unités syntaxiques préfigurées, annoncées ou impliquées par le discours. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir certaines périodes s'étendre sur des dizaines de lignes pour former à elles seules des paragraphes entiers à l'intérieur desquels le discours, notamment lorsqu'il présente une construction en arbre, va longuement différer la survenance des noyaux syntaxiques dont dépend la cohérence structurale de l'ensemble de l'énoncé: dans Bealbec, una mancha² par exemple, on ne compte pas moins de vingt propositions subordonnées déployées sur une quarantaine de lignes pour une seule période (p. 113) et ce sont plus de vingt-cinq lignes qui, dans Nunca llegarás a nada, séparent la clause relative ...cuyo resultado de son antécédant la publicación... actualisé quelque deux cents mots plus haut (p. 17). Si Benet voue un attachement particulier à la syntaxe et un respect absolu à ses lois (ailleurs l'écrivain renchérit: «el último cedazo [del estilo] [...] es precisamente aquel que ha incorporado, ejecuta y sanciona las reglas que rigen la función en la que el hombre está empeñado, la armonía si canta, la sindéresis si juzga, la sintaxis si escribe y la lógica si piensa³»), on est en droit de s'interroger non seulement sur la conformité de l'affirmation de Benet avec les pratiques hypertrophiantes dont sa syntaxe est le théâtre, mais aussi, et faisant abstraction du statut littéraire du discours auquel nous avons affaire ici —statut qui, du même coup, rend caduc le concept d'agrammaticalité—, sur la notion de «transgression syntaxique» elle-même.

Certes l'écriture de Benet ne viole jamais, si l'on l'examine à la lumière de la seule norme syntaxique, les règles d'assemblage et d'intégration discursives. C'est en vain que l'on cherchera dans les séquences narrées de ses nouvelles des hyperbates⁴, des anacoluthes ou de simples phénomènes de rupture ou de réamorçage syntaxique: quel que soit le nombre des strates syntaxiques superposées à l'intérieur de l'énoncé, chaque mot, chaque séquence et chaque clause provisoirement laissée en suspens finit invariablement par trouver, à la clôture de la période, sa place exacte dans le tissu syntaxique de la phrase. En effet, malgré l'ampleur parfois démesurée de ses détours digressifs, le narrateur finit toujours par retomber providentiellement sur ses pieds et

par boucler chaque période «dejando los cabos atados y bien atados». Cependant, à la lecture de certains énoncés dilatés et ramifiés jusqu'à l'excès, il y a lieu de se demander si cet attachement à la syntaxe n'en vient pas inversement à instaurer, sous l'effet de l'inflation des moyens d'expression mis en œuvre, une forme de transgression dans l'ordre de la parole. Inversant les termes de la formulation de Thibaudet «je tourne la loi, donc je la respecte⁵», on serait tenté de dire que la transgression naît paradoxalement dans l'écriture de Benet de l'observance la plus scrupuleuse des règles de la syntaxe: «je respecte la loi, donc je la tourne».

Principe ordonnant de l'écriture, la syntaxe devient spectacle; un spectacle double à la fois visuel et conceptuel qui, dans *Numa, una leyenda*, nouvelle à laquelle sera consacrée la présente étude, va jusqu'à usurper la place de celui, proprement romanesque, qu'est censée offrir, sur le plan de la diégèse, l'intrigue narrative elle-même. On essaiera de montrer ainsi dans les pages qui suivent que c'est moins la progression des événements que celle des phrases dans le texte qui construit, en dernière analyse, la vraie action narrative dans la dernière nouvelle du recueil.

1. Syntaxe et mémoire syntaxique

Il convient, avant d'entreprendre l'étude de la nouvelle, de distinguer, parmi les modalités de dérivation syntaxique hypertrophiante auxquelles peut être soumise toute proposition, deux sortes d'expansion différentes, à savoir: celle qui résulte de l'accumulation massive dans l'énoncé de séquences de même nature et celle qui, fondée sur un principe d'emboîtement syntaxique, résulte de l'insertion hiérarchisée de séquences hétérofonctionnelles dans la phrase. Le premier de ces modèles structuraux repose sur un principe coordonnant qui permet, à partir d'une matrice propositionnelle donnée et par simple adjonction en phrase de membres isosyntaxiques, de porter à l'infini le nombre de ses constituants. Tel est, par exemple, le modèle dominant dans la prose d'un auteur comme Alejo Carpentier, prose dans laquelle les figures accumulatives (énumérations, parallélismes, gradations) jouent un rôle déterminant:

Carlos contemplaba el panorama bajo techo, pensando con miedo en el día en

que tuviera que ponerse a vender todo aquello, y comprar y revender, y negociar y regatear, ignorante de precios, sin saber distinguir un grano de otro, obligado de remontarse a las fuentes a través de millares de cartas, facturas, órdenes de pago, recibos, aforos, guardados en los cajones. (El siglo de las luces, II⁶)

Tout autre est le cas de l'écriture de Benet, dans laquelle les dérivations syntaxiques opèrent non pas linéairement et horizontalement, mais récursivement et verticalement, comme l'illustre la période suivante que nous ne retranscrivons ici que fragmentairement:

Cuando murió su padre —los que le habían conocido (y sin dejar de considerarse sus amigos, habían dejado de frecuentar la casa) encargaron a sabiendas de que en su casa no iban a encontrar un clavo, una caja para un hombre de 1,80 de talla [...+18 lignes]— solamente Rosa asistió al funeral. (Duelo, p. 153)

Que l'on compare cet énoncé au précédent et l'on se rendra compte que, si aucun des deux n'enfreint véritablement les règles d'insertion discursive, le dernier dépasse très largement les limites de ce que la mémoire syntaxique du lecteur est matériellement capable d'embrasser (de comprendre) d'un seul regard. En effet, malgré la configuration singulièrement dilatée de la phrase d'Alejo Carpentier, l'organisation séquentielle de la première proposition donnée en exemple ne sollicite que très faiblement la mémoire du lecteur, qui a durablement à l'esprit, à chaque point de sa progression, la structure globale à laquelle se rattache et dans laquelle s'insère chaque membre de la sériation. Contre toute linéarité, l'énoncé «tentaculaire» de Benet oblige, en revanche, à effectuer de constants retours sur les séquences déjà lues pour démêler la structure globale de la période. La configuration arborescente de la phrase dans la prose de Juan Benet impose, en effet, un modèle de lecture «concentrique» qui, allant de la séquence intercalaire vers les séquences périphériques disjointes par elle, amène le lecteur à reconstituer séparément, par recoupements successifs, chaque niveau de l'édifice syntaxique: sans enfreindre aucunement les règles grammaticales, la «transgression» résulte, comme on le voit, de la saturation de la mémoire syntaxique.

Plus que toute autre nouvelle du recueil, Numa, una leyenda obéit à ce modèle dialectique dans lequel mémoire et oubli s'affrontent sans cesse⁷. Ce jeu de la memoria et de la desmemoria n'a d'équivalent, sur le plan de la fiction, que dans le

combat qui se livre à l'intérieur du protagoniste, constamment tiraillé entre un passé refoulé par la mémoire (...siendo imposible olvidar algo no vivido, se veía con frecuencia atormentado por un instinto de recuerdo... p. 250) et un avenir plus que certain dont il a déjà le souvenir (Todo estaba previsto [...] porque en la determinación absoluta no hay espacio para la excepción... p. 268). Chargé d'une mission dont il ignore le sens et dont il a même oublié l'origine —mission qui deviendra le seul mobile de son existence: la protection de la montagne, dans laquelle, livré à lui-même, il vivra confiné dans l'isolement le plus absolu— et complètement oublié de ceux qui lui ont donné charge d'accomplir cette mission, le protagoniste ou, plus exactement, la mémoire du protagoniste se tourne vers un avenir qui, définitivement tracé dès les premières pages de la nouvelle, ne cessera d'alimenter son imagination. Car Numa, una leyenda est le récit d'une mort non seulement annoncée mais encore souhaitée et activement préparée par le personnage lui-même qui, se livrant à toutes sortes de pronostics et de projections imaginaires, passera le plus clair de son temps à imaginer les circonstances dans lesquelles il sera abattu par l'ennemi (su afición a conjeturar p. 242, se recreaba pensando p. 251, no podía por menos de soñar p. 255). Cette anticipation du dénouement, dont il ne serait pas exagéré de dire —compte tenu de la faible teneur événementielle du récit— qu'il s'amorce dès les premières lignes de la nouvelle, trouve, sur le plan de l'écriture, son homologue dans le modèle hyperhypotaxique de l'écriture qui, entravant constamment la lecture cursive du texte, paraît avancer à reculons. Comme on l'a vu, la survenance anticipée de séquences dont le développement est différé de phrase en phrase et de proposition en proposition a pour effet de vectoriser régressivement le sens de la lecture. C'est là le premier effet de cette «boulimie» narratrice de l'écriture bénétienne qui, voulant tout dire et —comme pour déjouer les effets de la linéarité du discours sans pour autant parvenir à s'y soustraire— voulant tout dire en même temps, amène constamment le narrateur à insérer, avant même d'avoir achevé la phrase entreprise, des développements secondaires eux-mêmes interrompus par de nouveaux développements annexes, et à «ouvrir», sans attendre la clôture des différents niveaux de structuration ainsi inaugurés, de nouvelles parenthèses syntaxico-diégétiques, si bien que, le récit menant de front à l'intérieur de la même période plusieurs lignes d'action différentes, les signes d'assise chargés de matérialiser typographiquement

dans le texte les frontières entre chaque étage syntaxique, à savoir les virgules, les tirets et les parenthèses, semblent, dans certaines propositions monstrueusement hypertrophiées, ne plus suffire au parenthétissage de la phrase⁸. L'itération récursive des règles d'insertion syntaxique à l'intérieur de la période définit la stratégie dominante de l'écriture de Benet qui, impulsée par ce principe récurrent, ne recule ni devant les tautophonies dérivationnelles:

La dureza y duración de la guerra... (p. 260)

Entender al monte era haberlo entendido antes gracias a esa afinidad remontante...⁹ (p. 247)

...nunca tendría que enfrentarse al reproche [...] de no haber cumplido con su misión. Sin duda lo más fácil de hacer es lo que se ha hecho toda la vida [...] sin más que cumplir, cuando la capacidad para el cumplimiento está más que probada. Pero todo hombre cumplidor... (p. 271)

ni devant les cacophonies syntaxiques:

...recordaba que en aquel tiempo había necesitado guiarse por un principio rector [...] que había olvidado desde el momento en que lo asimilara a una conducta que ya no necesitaba una voz que le dijera lo que tenía que hacer... (p. 241)

...haberle hecho partícipe del secreto no sólo habría supuesto una amenaza [...] sino una involución completa de las premisas de la custodia, no basada en el valor de lo guardado sino en el deber de guardarlo... (p. 256)

...se trataba de [...] tratar de averiguar... (p. 269)

Cuanto más lo pensaba más se persuadía de que cuanto más apremiantes fueran los síntomas del cambio y más amistosos los saludos [...] menos cambiaría de actitud... (p. 271)

2. La fiction refoulée

Aussi bien par l'organisation de la syntaxe que par celle de la diégèse, l'écriture de Benet est, on le voit, une écriture éminemment anticipatrice¹⁰. C'est ce que l'on constate déjà à la lecture de l'incipit de la nouvelle qui, en antéposant à la datation qui lui sert de repère une indication temporelle déclarant l'antériorité, instaure une déchronologie dès l'ouverture du récit:

Al igual que el anterior, el verano entró frío.

Or cette phrase qui, reprise dans l'ordre chronologique à peine une dizaine de lignes plus loin (El verano entró frío, al igual que el anterior), semble planter le décor qui servira de cadre temporel à la fiction et inaugurer ainsi l'action narrative, n'est qu'un simulacre d'entrée en matière, ou si l'on préfère, le prélude à une histoire dont le récit sera refoulé de ligne en ligne et dont le développement restera, jusqu'à la fin du récit, à l'état embryonnaire. En effet, à peine les premiers linéaments de l'intrigue dessinés, le narrateur s'en détourne en focalisant son récit sur les impressions, les souvenirs et les pensées du personnage. Que le lecteur essaie de reconstituer mentalement les événements de l'intrigue et il sera vite amené à constater non seulement que la séquence narrative inaugurée par l'incipit ne se rattache que très faiblement à celui-ci et à l'indication temporelle qu'il apporte, mais encore que l'action narrative — suspendue à l'image de ce personnage «fascinado en la contemplación del espectáculo» (p. 387), au bénéfice d'un autre spectacle: celui offert par la méditation contemplative— est avortée avant même de fournir le support de l'intrigue romanesque. Etouffée dans le delayage digressif du narrateur, la trame événementielle est si ténue qu'elle ne parvient à émerger dans la nouvelle que de manière épisodique. Ainsi l'accélération, tout à fait exceptionnelle, que subit le rythme de la narration dans la séquence comprise entre les pages 276 et 276, où tout à coup les événements semblent se précipiter¹¹, apparaît, pour reprendre les termes employés par Benet lui-même à propos d'un autre récit, comme une sorte de «prime» offerte au lecteur:

...al final, en las últimas páginas, se lee la única anécdota de la novela: es una especie de regalo que se le hace al lector por haber llegado ahí¹².

En dehors de quelques séquences bien délimitées, les seuls embryons d'action se trouvent, significativement enchâssés dans des passages digressifs (l'écriture narrative opérant ainsi un renversement de valeurs qui ferait du récit événementiel un récit second par rapport aux pauses descriptives et digressives), dans les comparaisons dont use massivement le narrateur pour illustrer ses propos, comparaisons qui apparaissent comme des sortes d'enclaves fictionnelles ou de scénarios miniaturisés:

...al igual que ese animal que en su período de celo deja de lado [...] su constante acecho y disposición a la defensa y a fin de alcanzar el premio del apareamiento renuncia a su recóndita soledad... (p. 238)

...como la especie que ha de adecuarse a un nuevo medio desarrollará un instinto profético del cambio y al conjuro de él hará evolucionar sus órganos para su progresiva adaptación... (p. 240)

Como la mujer que a consecuencia de sus tratos con el otro sexo ha conocido todos los sinsabores concebibles y no podrá dejar de reprochar a su último amante su condición viril... (p. 249)

...al igual que ese guardián del establecimiento penitenciario que tras muchos años de servicio ha engendrado una camaradería y una comprensión con la población reclusa... (p. 249)

...como ese neceser nunca utilizado por un experto viajero que azorado por las incidencias de la marcha olvida en un mostrador... (p. 250)

Como el niño al que se le cambia de aya o de la mano de su madre al llegar a cierta edad es acompañado a la puerta del colegio donde va a proseguir una educación iniciada en casa... (p. 265)

A travers les méandres digressifs de cette écriture aux multiples ramifications, c'est la singulière conception bénétienne de l'histoire —une conception paradoxalement a-historique— qui se fait jour. En effet le travail narratif de l'écriture ne consiste pas dans cette nouvelle à choisir un segment temporel et à narrer les événements survenus entre les deux moments qui le délimitent, mais à construire, à partir de séquences synchroniquement figées, une narration statique et à amplifier jusqu'à l'exténuation la matière narrative fournie par chaque «photogramme» de la chaîne événementielle. La fiction ne se présentant pas dans la nouvelle comme une progression diachronique mais comme une suite de saisies synchroniques espacées, ce sont les digressions qui, loin de se greffer secondairement dans l'histoire, construisent l'histoire, car elles seules permettent d'assurer la transition d'un point à l'autre de la chaîne fictionnelle. Si le lecteur a l'impression que l'intrigue ne progresse pas, ce n'est pas parce que le temps n'avance pas, mais tout simplement parce que le temps n'est pas montré dans sa progression. Chaque moment de l'histoire ainsi immobilisé est l'objet d'un traitement narratif spécifique développé jusqu'à extinction complète de son potentiel narratif, les détails les plus insignifiants de chaque séquence déclenchant dans l'écriture un véritable torrent de mots. C'est à cette exhaustivité

digressive de l'écriture et à ses effets hypertrophiants sur le plan de la narration que Benet fait allusion lorsque, à propos de Saúl ante Samuel, il déclare:

En el Saúl hay mucha opinión subjetiva. Carece por completo de transición, por llamarlo de alguna manera. Retomé una idea central equis y no la dejé hasta el final¹³.

Or la matière narrative une fois épuisée, le narrateur va chercher de nouvelles ouvertures non pas dans l'univers diégétique —en concevant, par exemple de nouvelles situations romanesques susceptibles de faire progresser l'intrigue—, mais, et c'est sans doute là l'aspect le plus remarquable de la nouvelle, dans l'écriture elle-même qui, revenant sur ses propres traces, va puiser dans le texte lui-même la matière susceptible de fournir de nouveaux développements. Tout se passe en effet comme si, une fois cette matière éteinte, le texte devenait, par rétro-alimentation, le moteur même de la narration, le narrateur prélevant sur son propre discours des séquences qui, réutilisées ou, plus exactement, retravaillées puis réinjectées dans le discours, permettront de réenclencher le processus narratif. Le texte se nourrissant de lui-même, c'est en effet une longue suite de rebondissements digressifs qui tissent, suivant une progression exponentielle, la trame du récit. Le texte de Benet se construit ainsi non par amplification diégétique, mais par amplification digressive de certaines périodes déjà actualisées dans le récit. Phagocytées par l'écriture, ce sont ces phrases qui, déclinées comme des variations sur les mêmes thèmes et promues à l'intérieur du texte à une fonction générative analogue à celle exercée par le titre d'un ouvrage ou par l'incipit d'un roman, permettent de relancer la machine narrative. Voici quelques-unes de ces isotopies textuelles:

...la lámina de agua que había surgido aguas abajo del valle le hacía temer que se avecinaba un cambio cuya naturaleza se sentía incapaz de prever. (p. 237)
—> La nube de polvo y aquella enigmática lámina de agua surgida al fondo del valle eran indicios más que suficientes de que en algún lugar lejano se había cambiado de manera de pensar respecto a aquellas tierras... (p. 258)

En los primeros días de octubre [...] acostumbraba el guarda a abandonar las riberas del río [...] para buscar su refugio en las mesetas inmediatas, en las quebradas de los escarpes y cantiles... (p. 238) —> Entrado el otoño abandonaba las proximidades del río para elegir, antes de la llegada de las primeras nieves, su acomodo de invierno [...] en alguna trompa del acantilado... (p. 242)

Pero en cambio el guarda tenía dos disposiciones de ánimo o dos almas, una meditativa, que le acompañaba la mayor parte del tiempo, y la otra empeñada tan sólo en la acción... (p. 239) —> La vida del guarda [...] se repartía en dos actitudes muy distintas [...]: la primera era la del hombre que en todo momento ponderaba el mejor método y razón para el ejercicio de sus funciones [...], y la segunda, la de quien a la hora de la verdad pasaba a la acción directa... (p. 271)

Refoulée par l'écriture, l'action du récit n'existe que par l'inaction de son protagoniste qui, partagé entre deux forces antagoniques (l'action et la contemplation) en vient à atteindre, à la fin du récit, un état de renoncement absolu, décrit par le narrateur comme la négation de tout et de son contraire:

...dejaron de ser dos las actitudes de su alma, pues una tercera vino a interponer [...] una tierra de nadie entre ellas, [...] una especie de terreno vago sin características propias [...] En aquel terreno el guarda ni daba en pensar intensamente ni vigilaba con acecho... (p. 280)

Le personnage n'est d'ailleurs caractérisé dans la nouvelle que par des traits négatifs¹⁴. Privé de nom (hormis de la seule occurrence du titre), privé d'âge et, ce qui est beaucoup plus insolite, de tout trait de caractère (carecía de carácter, ni serio ni alegre, ni adusto ni comunicativo; tampoco parecía tener edad, p. 239), le héros du récit est la négation même du personnage de fiction. N'ayant aucune connaissance en dehors de celles qu'exige l'accomplissement de la tâche qu'il s'est vu confier (todo lo que sabía era guardar el monte [...] y también sabía [...] que nunca había sabido otra cosa, p. 241), il n'a aucune certitude quant à la nature de sa mission ni quant à l'identité de ses mandateurs (no sabía quiénes podían ser —si es que se trataba de alguien— ni falta que le hacía, p. 241), pas plus qu'il ne connaît celle de son virtuel ennemi. Après avoir anéanti un à un chaque support de la fiction et après avoir réduit l'intrigue à l'état de pure ébauche dramatique, il ne restait plus à l'écriture qu'à détruire le modèle actantiel (gardien / intrus) mis en place dès les premières pages du récit, modèle qui finira par s'effondrer complètement lorsque le personnage cessera de considérer l'intrus (celui qui sera de taille à l'affronter et qui sera capable de le vaincre) comme un opposant pour en faire le principal exécutant de son projet et donc son principal adjuvant: le conocía como a un viejo amigo [...] tan celoso como él de conservar su amistad, p.261. Au terme de ce processus de destruction systématique des éléments qui configurent la fiction, on peut dire qu'il ne reste plus, pour sustenter

la trame narrative, que les pensées du personnage. Faute de véritable intrigue romanesque, c'est la narrativisation des pensées du protagoniste¹⁵, c'est-à-dire le processus même de leur mise en récit qui construit le sens de la nouvelle:

El hecho de que las directrices que sigue la conducta del combatiente sean mucho más económicas y veloces que las razones esgrimidas a posteriori para ratificar su acierto, exime de la necesidad narrativa de exponer algo que sólo porque no hay otro concepto más ajustado se puede llamar pensamiento... (p. 274)

3. De la micro-syntaxe à la macro-syntaxe

On le voit: l'hypertrophie syntaxique s'accompagne d'une atrophie notable de la diégèse. Les détours du narrateur et les retours en arrière de l'écriture, l'éclatement des périodes et leur saturation syntaxique ne font que ralentir le récit, mettant un frein à la progression de l'intrigue. Or, contrairement à ce que l'on pourrait penser, les «ralentisseurs» mis en place dans le récit ne visent ni à soutenir la tension dramatique —ici voisine de zéro— ni à créer une atmosphère d'attente pour éveiller l'attention du lecteur. Leur efficacité tient, paradoxalement, non à l'effet d'attente qu'ils suscitent, mais à l'effet déceptif de l'attente elle-même, l'écriture refusant d'apporter une quelconque résolution au conflit¹⁶. En effet, ces éléments retardants ne sont pas au service du suspense narratif, mais au service de la suspension définitive de l'action, le dénouement de l'intrigue, délibérément placé hors du champ de vision du narrateur, étant purement et simplement évacué du récit. *Numa, una leyenda* est le récit d'une attente, non celui d'un événement attendu: loin de constituer un moyen de différer le dénouement du récit, l'attente, saisie par l'écriture dans ce qu'elle a de plus statique et de plus figé, est l'objet même de la narration. Placée sous le signe de l'attente, la nouvelle est bâtie à l'image des périodes qui la configurent, l'intrigue se déroulant, comme ces phrases à tiroir dont le champ combinatoire et référentiel se restreint à mesure même de leur progression, sans revirements de l'action narrative, sans interventions spectaculaires, en bref, sans effets de surprise.

Le contenu proprement narratif de la nouvelle, c'est-à-dire l'histoire que raconte le narrateur tient, au demeurant, en une seule phrase: De sobra sabía... que el

final de su misión... había de llegar un día, con el mortuorio mensajero que a continuación ocuparía su puesto..., p. 262. Tout au long de la nouvelle, l'écriture ne fera que décliner ad nauseam le contenu de cet énoncé nucléaire —sorte d'expression minimale ou de degré zéro de la fiction—, la totalité du récit n'étant que la réécriture amplifiée de cette situation de départ qui malgré (mais surtout à cause de) la facon de explicative du narrateur et de sa fébrilité analytique, n'évoluera guère entre l'incipit et l'explicit de la nouvelle. C'est ce que l'on constate immédiatement, à une échelle plus réduite, lorsqu'on réinsère cette phrase dans la période géante sur laquelle elle a été prélevée, l'attente lexicalement signifiée par le discours étant efficacement soutenue par celle que génère, sous l'effet de l'inflation syntaxique, le morcellement de l'énoncé en trois séquences différentes séparées par de longs intervalles subordonnés:

De sobra SABIA —si bien de una manera analógica, proyectiva y, cabe decir genética (pues de la propia debilidad no se convence nadie hasta que recibe una prueba irrefutable y, con frecuencia, irrepitable)— que el final de su misión —es decir, su muerte a manos del último adversario, al cual trató de prefigurar desde el primer día que aceptó su existencia, con tal ahínco que bien podía decir que le conocía como a un viejo amigo (en cuyo trato no había hecho sino progresar, ahondando más y más en un carácter que, en contraste con el suyo, se mantenía tan joven como el día que lo concibió, aureolado de una suerte de prístina, inmarchitable y perfectible lozanía, una hiperbórea, inocente y demoníaca fortaleza, la única capaz de arrastrar al tiempo, sin contagiarse de su usura) que tan celoso como él de conservar su amistad se reservaba para un último momento impostergable el grave encuentro que había de sellarla para siempre, con el cual en más de una ocasión se había deleitado intercambiando sus papeles y haciéndose recíprocas confianzas de sus muchas aprensiones, al cual siendo su homicida había llegado a adoptar como un hijo y sucesor, cuya llegada no podría sino anhelar (el día que flaquearan sus fuerzas) para hacerle donación con su muerte del dominio y la misión que en legitimidad sólo él podía ocupar y cumplir— había de llegar un día, con el mortuorio mensajero que a continuación ocuparía su puesto...

La configuration de cette période appelle plusieurs remarques. Il convient, tout d'abord, de signaler que cette phrase, qui présente la double particularité d'être la plus longue du récit et de fonctionner comme un condensé à la fois récapitulatif et prospectif de l'intrigue, se distingue en outre par sa position stratégique dans l'espace textuel: elle occupe, en effet, le milieu exact de la nouvelle. D'autre part, le verbe étant le pivot syntaxique autour duquel s'organisent tous les membres de la phrase, on remarquera que les quelque deux cents cinquante mots mis en œuvre dans cette période sont soumis à un seul et unique verbe, sabía, qui, mis en vedette dans

l'énoncé, déclare, à l'image de cette gigantesque éthopée qu'est le récit de Benet, non une action physique mais un procès intellectuel. L'action —aux deux sens diégétique et linguistique du terme— se rangeant toujours du côté du verbe, par le choix de la forme sabía, le discours fait de l'activité psychique le moteur de l'action narrative. Loin de se substituer à l'action ou de la déplacer, ce sont en effet les pensées du personnage qui tissent le canevas de l'intrigue narrative. Autrement dit: l'action narrative n'est pas dans les agissements mais dans les pensées de Numa, nom sous lequel pointe anagrammatiquement celui, mythique, du prototype même du Penseur, Manu, l'homme-dieu de la tradition brahmanique. Enfin la configuration recursive de la période qui, multipliant jusqu'au vertige les développements hypotaxiques, atteint ici dix degrés successifs de subordination, génère un effet de suspension temporelle, détemporalisation de l'écriture qui entre directement en résonance avec le statisme temporel du récit, conçu, on l'a vu, comme une suite d'états synchroniques figés. Si tout ce qui n'est pas verbe est nom, alors toutes les séquences actualisées dans cette période exercent, à l'exception du verbe principal, une fonction nominale qui, éloignant le discours de la temporalité, l'ancre puissamment dans l'univers de l'espace. Que le verbe principal soit —comme ici— actualisé en tête de phrase ou —comme on le voit dans d'autres périodes— rejeté à la dernière position, l'hyperhypotaxe a invariablement pour effet de détemporaliser le discours: si la survenance du verbe est différée, la phrase restera provisoirement suspendue dans le temps ou, mieux, en dehors de lui, jusqu'au moment de son actualisation; si, au contraire, le verbe est donné d'emblée, l'insertion massive de développements syntaxiques ultérieurs aura pour effet de saturer la mémoire immédiate du lecteur qui, parvenu au terme de la période, ne se souviendra plus du verbe principal de la proposition. Au temps narré qui, lorsqu'il ne s'étend pas régressivement vers le passé, semblerait avancer par à-coups, s'oppose, en le déplaçant, le statisme presque spatial du temps de la narration. Ainsi le lecteur de Numa, una leyenda a-t-il l'impression de vivre, au cours de sa lecture, dans un présent à la fois dilaté et totalisateur, dans «une espèce de super-présent, fait de permanence¹⁷», généré par le seul flux syntaxique du discours.

On voit donc que le modèle récursif adopté par l'écriture agit efficacement pour agglutiner tous les éléments du discours. La présence massive de formules

corrélatives et distributives (no sólo... sino también, por una parte... por otra, primero... después, etc.) et de joncteurs modaux qui, contrant les effets du point typographique, assurent la transition entre les différentes périodes (en verdad, sin duda, además, pero en cambio, así...), les enchaînements et les concaténations interphrastiques ou l'emploi de signes typographiques dont la portée excède largement les limites de la période syntaxique (traité comme une unique période, le chapitre central de Sub rosa est, à l'exception du dernier paragraphe, entièrement encadré par deux parenthèses) imposent une perception de l'écriture sur le mode du continu et de l'unitaire. Contre une poétique du fragmentaire et du discontinu, l'écriture de Benet revendique ce que Barthes appelait le «monstre de la totalité¹⁸», opposant au modèle métonymique de construction textuelle un modèle organique, unifiant et totalisateur. Ainsi, on risquera l'hypothèse que Numa, una leyenda doit être lu non comme un assemblage de phrases, mais comme une seule et unique phrase, c'est-à-dire comme un continuum verbal issu de l'amplification récursive et réflexive du même énoncé minimal. C'est d'ailleurs ce que suggère la disposition typographique du texte qui, n'étant segmenté par aucun espace alinéaire, est constitué par un seul et unique paragraphe ininterrompu. Mais c'est surtout ce que révèle la lecture étymologique du titre, qui formule littéralement le principe de cette lecture unifiante du texte en posant l'équation: Numa = UNA LEYENDA, qui postule une équivalence rigoureuse entre la légende et «ce qui doit être lu d'une traite¹⁹». C'est en effet à une lecture chimérique qui, défiant les limites naturelles de la mémoire, prétend illusoirement à la co-simultanéité de tous les constituants du texte, qu'engage le titre de la nouvelle. Le commentaire suivant de Flaubert au sujet de la première partie de Madame Bovary ne saurait mieux convenir à notre propos:

Je voudrais d'un seul coup lire ces cent cinquante-huit pages et les savoir toutes avec tous leurs détails dans une seule pensée²⁰.

* * *

«Lo que yo escribo es una montaña de aburrimiento²¹» affirme Benet avec une pointe de provocation. Sans doute pourrait-on parler d'une «poétique de l'ennui» si Numa, una leyenda, récit clos où tout n'est que répétition du même, n'était avant tout

un exercice de style mettant puissamment en lumière le pouvoir ordonnant de la syntaxe dans le récit de fiction. A l'image du fleuve qui, significativement mis en scène à l'ouverture et à la clôture du récit, sort de son lit et menace d'ensevelir l'espace vital du protagoniste (qui est aussi l'espace de la fiction), la phrase de Benet finit, sous l'effet de l'hypertrophie syntaxique à laquelle elle est soumise, par noyer l'espace diégétique, introduisant dans le discours une disproportion massive entre l'histoire et le récit. Au spectacle prodigieux (portento) des eaux fluviales inondant les vallées que contemple émerveillé du haut de la montagne le héros de la nouvelle, semblerait correspondre ainsi, sur le plan de l'écriture, celui, offert au regard du lecteur, d'un flux verbal ininterrompu se répandant par ramification et par amplification sur l'espace du texte: ne parle-t-on pas, d'ailleurs, de discours-fleuve pour désigner, par un pléonasmе révélateur, ce que le mot dis-cours dit déjà? Ce qui est alors donné à voir au lecteur de Numa, una leyenda, c'est le spectacle d'une syntaxe promue se produisant en texte.

NOTES

1. Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970, Barcelona, Editorial Lumen, 1971 (rééd. 1994), p. 257.
2. L'édition de référence pour tous les passages tirés des nouvelles de Benet est Cuentos Completos I, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
3. La inspiración y el estilo, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1966, p. 137.
4. C'est significativement toute une théorie de l'hyperbate que Benet élabore dans son article «Consideraciones sobre el hipérbaton» in Revista de Occidente, septembre de 1981, repris dans La moviola de Eurípides y otros ensayos, Madrid, Taurus, 1981, p. 45-58.
5. Cité par Léo Spitzer dans «Le style de Marcel Proust» in Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970 (rééd. 1993), p. 410, qui commente: «...l'extension de la période, dépassant de beaucoup la durée normale d'un souffle humain, fait apparaître la fin de la phrase comme une délivrance; ou plutôt, la fin longtemps attendue semble d'autant plus définitive» (p. 407). Bon nombre des conclusions de cette étude classique sur la phrase proustienne sont rapportables à l'écriture de Juan Benet.

6. Madrid, Cátedra, 1985, p. 98. Signalons au passage —en dehors des affinités qui logiquement résultent du choix de la même période historique et de la même zone géographique comme théâtre de la fiction pour les deux récits— que El siglo de las luces pourrait précisément constituer la matrice hypotextuelle de l'avant-dernière nouvelle du recueil de Benet: Sub rosa. C'est en effet la figure sévère, taciturne et solitaire de Víctor Hugues qui par moments semble poindre derrière celle, non moins «adusta», de Valentín de Basterra, héros du récit. Certains procédés de l'écriture de Carpentier, comme la dénomination propre à partir de formes indéfinies («antes de que Alguien nos llegara» p. 86, «ella se quedaba a bordo con el otro» p. 356, etc.) ou même l'emploi qui est fait par le romancier cubain de subjonctif imparfait (étudié par Maurice Molho dans son étude «Alejo Carpentier ou le refoulement de l'histoire. Analyse d'un trait d'écriture» in Quinze études autour de «El signo de la luces» de Alejo Carpentier, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 37-43) semblent trouver un prolongement dans le conte de Benet (cf. «la nueva prueba que el Otro [...] había venido preparando», «el Otro trataría de inflamar la fatigada hueste», p. 218). Benet a d'ailleurs plusieurs fois avoué sa prédilection pour l'œuvre de Carpentier: «A mí me gustan tres hombres de Sudamérica: Alejo Carpentier, García Márquez y [...] Juan Rulfo» (Infame turba, p. 258).
7. Il n'est pas inintéressant de signaler à ce propos que plusieurs nouvelles de Benet mettent en œuvre un lexique du souvenir dès la première phrase. Tel est le cas de Nunca llegarás a nada («Un inglés borracho al que encontramos no recuerdo dónde...» p. 13) et de Duelo («...el gesto de severa, ostensible y, al parecer, sincera memoria...» p. 141) ou, dans le second volume, de Ultimas noches de un invierno húmedo («...la soledad y melancolía provocadas por su recién estrenada viudez...» p. 181) et de Obiter dictum («...tendrá usted tiempo de hacer memoria» p. 197).
8. Comme en témoigne, à la page 257, le recours à un appel de note dans une période où le narrateur, après avoir enchâssé à l'intérieur d'une subordonnée une parenthèse au moyen de tirets, creuse à l'aide de parenthèses une nouvelle incise au quatrième degré. Sur les valeurs et emplois de ces signes d'assise, cf. Jacques Drillon, Traité de la ponctuation française, Paris, Gallimard, 1991, p. 256-340.
9. Le radical mont-, qui est l'objet d'une déclinaison étymologique constante tout au long de la nouvelle —monte / piedemontes / remontante / montaraces / remontarse / montaña— apparaît comme le moteur de la rétrospection par l'équivalence qu'établit l'écriture entre l'action de monter et celle de remonter dans le temps. On remarquera également le jeu paronymique qui relie le substantif numen «volonté divine», plusieurs fois actualisé dans le texte, au nom propre Numa, dont l'étymon grec νομος «loi, coutume» semble précisément renvoyer au principe divin —aquel único artículo de aquel único código, p. 240— qui régira la vie du personnage (cf. A. Cherpillod, Dictionnaire étymologique des noms d'hommes et de Dieux, Paris, Masson, 1988, p. 326).
10. Bien que moins spectaculaires, ces procédures d'anticipation qui vectorisent

régressivement le temps du discours et le sens de la lecture, sont également observables au niveau de la micro-syntaxe (inversions, métalepses anticipatives, hystéron-protéron, etc.), comme l'illustrent ces quelques exemples: «Cuando tales DUDAS —aunque de manera no acuciante— le VENIAN» p. 241, «la IDEA DE QUE con cabal cumplimiento de su misión CONSEGUIRIA [...] la redención» p. 248, «Si no del odio, él era tan PARTICIPE como el monte DE LA HOSTILIDAD...» p. 248, «o TAL VEZ —y esa idea resultaba más insufrible que las anteriores— los dueños HABIAN HUIDO» p. 251, «cuanto más FACIL (gracias en parte a su mucha veteranía y la bisoñez de la nueva generación) LE RESULTABA consumarla» p. 269, etc.

11. Cette accélération est d'ailleurs explicitement déclarée par le narrateur dès le début de la séquence: «No era el guardia de los que saben mantener un mismo ritmo [...] el ritmo de sus golpes se aceleraba al tiempo que se incrementaba la pujanza de los mismos...» p. 276. On remarquera au passage que les séquences où, comme dans celle-ci, l'action physique prédomine sur l'activité intellectuelle, s'accompagnent d'un raccourcissement notable des périodes et privilégient, au détriment du modèle hypotaxique, la coordination et la juxtaposition syntaxiques.
12. Ludivico Nolens «Entrevista con Juan Benet» in *Quimera*, num. 106-7, 1991, p. 37. Je remercie Geneviève Champeau de m'avoir fourni le texte de cet entretien.
13. *Ibid.*, p. 36.
14. La négation joue d'ailleurs un rôle éminent dans l'écriture de Benet. Un des exemples les plus représentatifs de surmodalisation négative du discours est sans doute celui de la première nouvelle du recueil, qui dès les premières lignes laisse voir à l'œuvre tout un travail de négativation orchestré par le titre NUNCA llegarás a NADA. Dans les deux seules premières pages du récit on peut lire: «no recuerdo dónde, «no éramos sino unos pobres», «no comprendía nada», «no le hicimos caso; no le contestamos nada, ni claro ni oscuro», «nunca se había tropezado con ella», «un irresistible deseo de negarla», «no se podía hacer nada», «nunca lograré saber», «nunca logré ni lograré entender», «nunca logró encontrarla», «se negaba a darse por tal».
15. Aussi l'écrivain a-t-il pu affirmer: «parafraseando una acertada frase de Henri Bergson, [...] la acción es una degradación de la meditación». Comme le dit Benet lui-même, au lieu d'agir, «los protagonistas razonan» (*art. cit.*, p. 42 et 38, respectivement).
16. Cf. p. 267: «...aceptaba el curso de todo acontecimiento, seguro y convencido —al parecer— de la futilidad de la historia y de la incapacidad de sus actores para desembocar en un fin diferente al que había sido establecido —con su participación — con anterioridad a sus orígenes». La dernière phrase de la nouvelle, qui suggère (et ne fait que suggérer sans l'expliquer) qu'après tant de prévisions et tant de prospections le chasseur finira, contre toute attente, par être chassé par surprise, n'est que l'amorce d'un dénouement (à peine ébauché dans les quatorze derniers mots du récit: ni siquiera se molestó en volver la cabeza ante el crujido de la

hojarasca) dont le narrateur choisit délibérément de ne pas rendre compte dans son récit.

17. Michel Picard, Lire le temps, Paris, Editions de Minuit, 1989, p. 28.

18. «"Qu'on imagine (s'il est possible) une femme couverte d'un vêtement sans fin, lui-même tissé de tout ce que dit le journal de Mode..." (SM, 53). Cette imagination apparemment méthodique, puisqu'elle ne fait que mettre en œuvre une notion opératoire de l'analyse sémantique ("le texte sans fin"), vise en douce à dénoncer le monstre de la Totalité (la Totalité comme monstre). La totalité tout à la fois fait rire et fait peur: comme la violence, ne serait-elle pas toujours grotesque (et récupérable alors seulement dans l'esthétique du carnaval)?» Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seul, 1975, p. 182.

19. Sur le modèle de constructions latines comme «nox est perpetua una dormienda».

20. Cité par Michel Picard, idid., p. 43.

21. Infame turba..., p. 261.