

Le romancier Claude Simon à peine couronné du Nobel de littérature consacre une part non négligeable de son *Discours de Stockholm* à se justifier "d'être un auteur ennuyeux, difficile, illisible ou confus" selon ses propres termes, autant dire labyrinthique à plus d'un titre présumé. Faut-il y voir quelque justification de l'assertion du critique littéraire Maurice Nadeau qui voit sans le roman un "labyrinthe" dans lequel se perdrait le lecteur?

Etudions l'aptitude du roman à perdre son lecteur, puis examinons jusqu'à quel point le lecteur est libre ou pas de circuler dans le roman, pour enfin nous interroger sur la capacité du roman à jouer le double rôle troublant du Monstre-Minotaure ainsi que du fil d'Ariane libérateur.

Le roman n'a pas forcément pour lui le découpage net et régulier du théâtre : souvent il est apparu dans l'histoire littéraire au sein de laquelle il est apparu comme le rejeton tardif et turbulent, comme le genre peu fiable, peu sûr, peu sérieux, en partie parce qu'il avait pour lui l'audace et le culot du benjamin. Ainsi, le roman délesté des principes et codes qui pouvaient enserrer les genres qui lui étaient antérieurs, a-t-il très vite exploité cette liberté inédite, dont un des efforts collatéraux fut la désorientation du lecteur peu habitué à ce qu'on le laisse si seul face à la compréhension puis l'interprétation du texte.

Le lecteur tel un Thésée plongée dans une construction parfois élaborée, sophistiquée et peu soucieuse d'être comprise se trouve mis face à un défi quasi colossal : retrouver le fil explicatif, parfois même déjà narratif du roman. Le roman à tiroirs, romans à plusieurs strates comme *Manon Lescaut* où l'on doit se frayer un chemin entre fil narratif premier (où c'est le Chevalier des Grieux qui raconte) et secondaire (celui où c'est l'histoire de Manon cette fois qui est racontée) est une aventure exaltante mais aussi hasardeuse et sans doute perturbante pour un lecteur qui s'attendait à trouver un récit aisément prenant et linéaire. De la même façon, un autre type de roman tout aussi expérimental si l'on peut dire, est ce roman épistolaire ou choral où différentes voix, différentes histoires, chacune étant un pan de la mosaïque, qui réclame au lecteur un effort de synthèse pour reconstituer l'ensemble cohérent du roman. Dans *Les liaisons dangereuses*, l'histoire de madame de Tourvel et de Valmont n'a de sens que parce qu'elle fait écho aux tribulations de la relation entre Valmont et la Merteuil, mais aussi parce qu'elle est le contre-modèle de l'idylle juvénile, pure et spontanée entre Danceny et Cécile de Volanges. Il faut au lecteur accepter d'abord la fragmentation de l'histoire pour embrasser la totalité des récits et admettre ensuite une seule et même intrigue au fond. Le roman est alors un véritable travail pour le lecteur chargé de récolter les bouts d'histoire pour les additionner et faire coïncider ensemble les pièces du puzzle amassées.

Le lecteur est aussi mis face au refus de l'écrivain parfois de lui servir de guide et sans fil d'Ariane, le lecteur ne peut compter que sur lui-même. Quand le lecteur doit composer avec un personnage lacunaire, infréquentable dans un premier temps puis placé dans la posture de la victime, Meursault dont il ne sait quasiment rien à part que sa mère est morte, qu'il a un travail, un ami nommé Georges et une fiancée nommée Marie (et c'est à peu près tout), il se trouve face à la difficulté de l'interprétation et de la connotation : placé tout au long du roman non pas dans la position (qui serait aisée finalement) de procureur ou avocat général mais de juge, pris entre le pour et le contre, le jugement à charge (Meursault est un assassin) et celui à décharge (Meursault est orphelin), le lecteur de *l'Étranger* se trouve finalement, paradoxalement, contre toute une tradition littéraire, non pas aidé par le personnage (ce à quoi on aurait pu s'attendre) mais bel et bien encombré par ce personnage dont on ne sait rien, et duquel on peine à savoir s'il est humain plus que les autres, ou monstrueux, plus que les autres.

Voir le roman comme un immense dédale où un auteur malveillant et omnipotent, volontiers démiurgique, ou bien négligent, empêcherait la libre circulation du lecteur est sans doute en partie vraie pour une partie de la tradition littéraire : ce labyrinthe ou à l'inverse, le sur-balisage méticuleux sont alors moins un effet collatéral d'un type d'écriture que le résultat d'une architecture pensée et voulue par l'auteur mais aussi consentie par le lecteur. Autrement dit ce labyrinthe est sans doute moins une

résultante qu'un projet, et à voir moins comme une donnée subie que sciemment préparée et surtout, consentie par le lecteur qui sait dans quel guêpier il met les pieds. Et si ça se trouve, ce lecteur un peu masochiste aime ça...

Ainsi les romans d'apprentissage ou les romans naturalistes, véritables romans à thèse, proposent-ils bien un parcours à suivre scrupuleusement afin d'accéder à une signification d'ensemble prévue par l'auteur et amplement ménagée tout au long du roman par la forte teneur symbolique, et le lecteur s'y attend, le sait, et ne se trompe pas sur les petits cailloux semés par l'auteur au fil du récit. Que la jeune Emma, la future Madame Bovary, rencontre un homme nommé Bovary dont le patronyme, par son étymologie défavorable (« bovary » étant formé sur la racine qui a donné « bovin ») montre le peu de spontanéité de l'acte de lecture laissée par le romancier, architecte très conscient du parcours qu'il entend proposer à son lecteur. Dès le début le lecteur est enclin à mépriser Charles Bovary qui par son seul patronyme n'a déjà que très peu de chances. De même le Voreux, mine personnifiée et dévorante dans *Germinal* ou encore le recours à cette symbolique de la renaissance pour supporter ce roman très politique valorisant le renouveau syndical et salarial n'est pas une surprise pour le lecteur qui n'a pas été pris dans le labyrinthe mais s'y est laissé prendre. Dans le roman d'apprentissage le lecteur sait qu'il sera très clairement talonné et téléguidé par son romancier : il sait avant même d'ouvrir le roman que le héros y sera pur, orphelin, beau, intelligent, et sait donc sur quel schéma préétabli compter. Il ne subit pas le dirigisme de l'auteur mais le réclame, ou du moins l'admet.

De l'autre côté du spectre, tout au bout, le cas de l'égaré consenti est tout autant le fruit d'un pacte conscient entre romancier et lecteur. Dans le roman policier le lecteur sait qu'il devra compter avec les fausses pistes, les rebondissements, les faux-semblants et les effets de chute ou renversements de situation spectaculaires en fin de récit. Le paroxysme du paradoxe est atteint avec *Hercule Poirot quitte la scène* où l'issue de l'investigation devra conduire à démasquer le héros éponyme lui-même, censé être l'immaculée instance du roman, l'entité de référence de l'enquête ! Pour autant, si changement de cap il y a (le héros devenant le meurtrier) ce n'est pas ressenti par le lecteur comme une trahison. Le lecteur, très complice de ce jeu de rebondissements, était prêt à recevoir ce type d'embarquée de l'intrigue ; dans le roman policier où la surprise n'est pas un accident mais bien un constituant essentiel pour ne pas dire un moteur du genre, le lecteur s'affirme et s'assume donc en tant que véritable partenaire de jeu pour l'auteur qui lui soumettait ces virages à 180 degrés. Il faut alors de même que Camus voulait imaginer Sisyphe heureux se représenter ici un Thésée consentant.

Penser le roman comme le labyrinthe avec un auteur démiurgique assimilable à un Dédale malin, et avec un lecteur à voir comme un Thésée devant composer avec ce labyrinthe et devant s'en dépêtrer permet certes de penser un certain nombre de types de roman et de sous-genres mais ne permet pas forcément de penser le roman et son mystère en tant que tels. Déterminer une répartition des rôles à ce point binaire (le piègeur vs le piégé) c'est se couper d'une partie de ce qui fait le succès du genre romanesque et du roman en particulier, prédominant depuis plus d'un siècle sans qu'aucun concurrent ne vienne menacer sa suprématie dans le monde littéraire : sa part de mystère, d'aléatoire, et sa capacité à embarquer le lecteur dans une aventure essentiellement mitigée, non exempte de repère mais capable de surprendre et apte de donner au lecteur un rôle désormais central. On peut sans doute dans une certaine mesure voir le labyrinthe comme une damnation, comme un châtiment mais il peut aussi être vu comme une chance, celle consistant à faire confiance à l'intelligence vive du lecteur.

Le labyrinthe découragera les lecteurs les moins aguerris ou les plus facilement impressionnables. Mais il rendra héroïques ceux qui comme Thésée seront capables d'en faire un défi et un acte de bravoure s'ils savent le déjouer et se sortir de cet enchevêtrement. Un roman comme *la Route des Flandres* propose une confusion des entités (le narrateur ? Le héros ? Les animaux ? Les soldats anonymes ?) ainsi que des temporalités (première guerre mondiale ? Seconde ?) qui pourra en aveugler ou en dissuader plus d'un. Ou bien, dans ce quitte ou double de la lecture, qui pourra générer un engouement sans pareil. Le roman de Claude Simon est souvent cité en exemple, de même que *les Gommages* de Robbe-Grillet (qui lui aussi superpose niveaux de lecture, trames narratives et enjeux, entre Antiquité et présent) justement pour leur complexité stimulante par ceux qui ont été flattés qu'on fasse appel à eux pour s'insérer dans ce jeu de pistes. Le labyrinthe est alors vu comme un agôn d'où seuls les plus habiles

et vigoureux lecteurs s'en sortiront ragaillardis, tellement rares mais soulagés et heureux d'avoir su se frayer un chemin dans ces romans exigeants.

Le labyrinthe est ainsi une initiation, qui fait sens justement en étant labyrinthe. Le labyrinthe serait même la moindre des choses, le moindre des ajustements pour dire certains pans du réel indicibles qui s'ils étaient racontés sous une forme de simple retranscription, feraient presque insulte à l'extrême densité du réel. Quand nous sommes pris dans la toile d'araignée narrative de *W ou le souvenir d'enfance*, avec son entrelacement de récits (le principal, à la première personne, le secondaire centré sur le personnage de Gaspard Winckler) et même lorsque nous abandonnons brutalement le fil narratif consacré à Gaspard pour nous concentrer sur l'île W, qui est peut-être le vrai cœur névralgique du récit éclipsant les deux personnages (le réel comme le fictif) sommes-nous vraiment mis dans une impasse du récit romanesque comme on pourrait d'abord le croire ? Ne sommes-nous pas plutôt laissés démunis face à une vérité crue de l'Histoire (la petite histoire du roman elle s'étant éclipsée), celle de l'empire nazi et de la brutalité humaine comme fin, comme affreuse destination de l'espèce et du livre ? Alors ce que nous prenons comme une escale imprévue à W est en fait une horrible arrivée à bon port, c'est-à-dire le camp d'extermination, comme terminus effroyable. Le labyrinthe si cela en était un serait presque une consolation. Au lieu de cela, le lecteur trouve bien une issue au roman, mais en forme d'arrivée sans retour possible. C'est ce sentiment d'irrévocabilité et de brutalité extrême que Georges Pérec veut faire sentir au lecteur qui à sa façon, à sa petite mesure de lecteur, s'est retrouvé transporté puis *déporté* dans le récit. Une telle construction alambiquée ne voulait donc pas être complexe pour le plaisir de la complexité, ni seulement agir comme ces bonnes vieilles initiations, mais emmener le lecteur là où d'ordinaire confortablement installé pour lire et divaguer, il ne va jamais, c'est-à-dire au pire de sa propre espèce humaine, autrement dit au pire de sa propre monstruosité. Un tel labyrinthe est plus encore qu'un apprentissage, une révélation pour le lecteur, et il n'est certainement pas un jeu ni une ornementation du récit. Le labyrinthe est l'essence-même de notre propre cheminement anthropologique intérieur, laborieux, pas naturel du tout, douloureux et même insupportable. En tel cas le labyrinthe est la condition d'exploration honnête du réel, de sorte qu'il fallait ce labyrinthe pour dire cela comme cela devait être absolument dit. Le labyrinthe qui enferme la part monstrueuse de nous (le Minotaure) est ce lieu duquel il importe moins de sortir que d'oser lucidement s'approcher.

Le labyrinthe peut être entendu comme une punition, comme un jeu, comme un pacte entre l'auteur et le lecteur, ou comme une chance.

Il est en tous les cas un peu naïf de considérer le labyrinthe comme l'œuvre d'un seul et unique Dédale : l'auteur et le lecteur en sont les deux architectes en chef et ce dernier en particulier, n'est pas le « dindon de la farce » que l'on pourrait croire. Un peu à la façon du romancier somnambulique pris dans un « demi-sommeil » dont parle Patrick Modiano dans son *Discours de réception à l'académie Nobel* : « mais l'on oublie cette extrême précision des somnambules qui marchent sur les toits sans jamais tomber. » On pourrait quasiment dupliquer la formule en l'appliquant au lecteur de roman, pris lui dans un « demi-labyrinthe », à la fois frustrant et exaltant, subi et consenti, carcéral et libérateur, asphyxiant et cathartique : « mais l'on oublie cette extrême précision des lecteurs qui déambulent dans les romans sans jamais (vraiment) se perdre. »