

## La chimère de la «vision de l'écriture»: Gheorghe Crăciun

CORNEL MORARU

La première tentation, après la lecture du roman *Frumoasa fără corp* («La Belle sans corps»), est de reproduire les propres idées et suggestions de l'auteur, tirées d'un commentaire sur soi-même qui s'étend dans presque tout le texte, mais qui est surtout concentré dans le chapitre final, «Le reniement de la peau» (moment authentique de «dis-grâce», qui fait pendant à «l'état de grâce», lequel marque le début du livre), renforçant encore plus le caractère réflexif, autoréférentiel par excellence, de la prose de Gheorghe Crăciun. Mais ce n'est là qu'un piège. En réalité, les interventions programmatiques de l'auteur sont constitutives de la substance «narrative» proprement dite, c'est-à-dire qu'elles relèvent de la manière du roman, elles ne s'érigent pas à tout prix en l'instance narrative suprême que nous soupçonnions qu'elles étaient à un moment donné. Pour un instant, l'auteur se confond peut-être totalement avec son propre texte, ayant cependant l'intuition du danger que dorénavant non seulement nous ne pourrions plus nous comprendre les uns les autres, mais que la prose elle-même risque d'être réduite à une transparence impropre à sa nature. L'idée même d'ajouter un «épilogue», quelque peu inattendu, et de redonner tous ses droits au personnage, à la convention fondée sur une fiction (ayant, à présent, il est vrai, après la longue digression réflexive, un degré accru de crédibilité) montre qu'un tel seuil devait être franchi et qu'il était nécessaire ensuite d'identifier une nouvelle zone de «mystère», mais au même niveau de réalité. Aussi dans la dispute, non exempte de dramatisation, entre l'auteur et ses personnages (plutôt des «simili-personnages») nul ne sort effectivement vainqueur. Ce qui est sauvé, en revanche, c'est l'intégrité ineffable du discours «narratif», construit sur plusieurs niveaux de compréhension mais – répétons-le – au même niveau de réalité. Nous sommes obligés de cette façon d'assumer, par-delà le caractère fragmentaire inhérent à une telle stratégie de la construction / déconstruction textuelle, toutes les virtualités de l'œuvre.

Au fond, toute cette démarche programmatique, déjà autocontenue et entièrement intériorisée – à mesure qu'elle est «oubliée» et entre dans un état de latence, de germination – fait partie intégrante d'une théorie propre de l'authenticité, bien entendu au niveau d'une autre sensibilité et avec d'autres arguments que ceux des grands prosateurs de l'entre-deux-guerres. Notons ainsi que l'auteur semble vraiment se retrouver seulement dans la révélation d'un autre syncrétisme originaire: «corps et lettre». D'où un penchant évident au polymorphisme structurel de cette espèce de discours total, frisant une certaine indifférence, elle aussi reconnue, à l'égard de «la spécificité des genres». L'écriture si rigoureuse de Gheorghe Crăciun n'admet qu'une direction extrêmement sévère de sa matérialisation: à des états de choses (ou d'esprit?) nécessaires il sied d'employer seulement des *mots nécessaires*. L'auteur répond entièrement à cette exigence.

Le problème pressant qui le tourmente presque tout le temps est cependant la confrontation avec la transcendance foncière du langage. Il est hors de doute que la genèse du texte ne signifie pas en fait la genèse du langage, même si l'auteur, par la distinction qu'il opère entre «langue» et «langage», introduit avec finesse, dans l'équation, un élément supplémentaire d'ambiguïté. Mentionnons également que la référence à une sorte d'«adamisme» assumé de la langue n'en constitue pas moins une autre chimère: avec toutefois des suggestions assez intéressantes, l'écrivain lui-même dressant une liste de mots mythiques – ineffables, les nomme-t-il – qui l'ont fait s'éveiller initialement à l'existence. Il est vrai que le langage, qui ne peut être que la langue incarnée, n'est pas toujours donné. Mais, dans la même mesure, «tout est prescrit», exclame à un moment donné George, un *alter ego* de l'auteur, du type omniscient et omnipotent, qui joue non seulement avec le temps et l'espace, mais aussi avec les pensées des autres. La «différence» anthropologique affective, cherchée avec ferveur par notre auteur, n'annule pas le moins du monde la translation, en apparence seulement insolite, de la langue pensée à la langue parlée, et surtout de l'écriture mentale à l'écriture proprement dite. Sans cette dernière dissociation, la «vision de l'écriture» serait impossible et c'est justement cette révélation vécue par le personnage-narrateur qui déclenche, vers la fin du premier chapitre, la genèse même du roman. C'est un moment de haute inspiration où la conscience de l'écriture et «l'état de grâce» de la dictée scripturale se superposent. C'est maintenant seulement qu'Octavian se souvient, avec une précision stupéfiante, des mots d'une phrase qui semble avoir déjà été écrite et qui se substitue, comme un autre miroir, au décor naturel où il s'était jusqu'alors fourvoyé, tâtonnant comme un somnambule entre le rêve (l'excitation onirique) et l'état de veille. Mais le véritable réveil, ce n'est que «la vision de l'écriture» qui le provoque. Toutes les quêtes fébriles antérieures semblent avoir le même sens: «Pour découvrir encore une fois, stupéfait, le pouvoir magique des mots. Le monde existerait-il uniquement dans ce but, pour que sa matière aille se perdre dans les brumes d'une phrase?» C'est ainsi que s'accomplit pour lui «l'espoir que d'un moment à l'autre l'air moite de la cour éclairera son âme, lui permettant d'adopter une attitude sublime et hors de l'humain, lui donnant une force capable d'affronter les ans, la mort, la tristesse, tous les désastres de la nature...» Ce moment de grâce étant rappelé aussi dans l'épilogue, l'effet global ne peut être qu'agglutinant: il unifie les parties en un tout et les homogénéise dans la substance textuelle intégratrice. Mais surtout il resynthétise, dans une perspective narrative unitaire, toutes les «voix» du roman, autrement disséminées dans la diversité des réflecteurs. Même si, ensuite, le texte le plus directement lié à une confession («Le reniement de la peau») «divulgue» tout ce qu'il fallait divulguer au sujet de l'identité de l'auteur, les grandes questions inquiétantes ne s'arrêtent pas là. Toute l'aventure de la quête de soi, sans cesse dissimulée sous d'autres masques, semble un tracé initiatique parcouru en plusieurs étapes. Chaque étape est une prose parfaitement cristallisée, presque autonome, mais liée cependant aux autres. Avec cette différence que les liens deviennent à présent encore plus expressifs, qu'ils rendent visible la structure. En particulier les passages, au début insaisissables, de niveau et de perspective narrative, d'une prose à l'autre, contribuent à la structuration de l'ensemble. Chaque chapitre contient et intègre l'autre: un emboîtement de structures successives, avec tels bonds de compréhension que suppose un tel exercice. Mais à mesure que le tracé narratif s'éclaircit à un niveau, au niveau suivant il s'enfonce encore plus dans l'inconnu.

Une telle prose ne peut être absolument transitive et peut-être que l'auteur n'a même pas eu l'intention d'aboutir à une telle performance. Toujours reste-t-il assez de place pour l'onirique, pour la digression psychanalytique qui s'étend souvent sur nombre de pages (fixations de langage ou de nature obsessionnelle) et surtout pour le commentaire autoréférentiel d'aspect manifestement programmatique sur lequel nous attirons l'attention au début.

Certes, ce qui surprend le plus dans le roman de Gheorghe Crăciun, c'est l'ampleur des projections oniriques auxquelles les personnages sont plutôt contraints à participer, sans volupté, dans des circonstances troubles, parfois même périlleuses. Dans d'autres cas, le personnage se rend lui-même compte qu'il est «la dupe de son imagination» en plein exercice d'exploration de la réalité immédiate. Mais le geste se répète dans les situations les plus diverses, qui vont jusqu'à la mise en scène, pas forcément avec humour, d'une véritable compétition d'auto-suggestion trompeuse. À un moment donné, il est difficile de faire une distinction entre «l'hallucination des sens» et l'état d'excitation onirique devenu permanent. Octavian et Gil ne vivent effectivement qu'entre «des pressentiments et des désillusions» témoignant de la même disponibilité naturelle avec laquelle Vlad, l'auteur du «Cahier bleu», établit ses «programmes d'existence», bien entendu non moins illusoire. Tous se laissent abuser par un mirage. Même George est le plus souvent une apparition onirique, il donne la froide sensation (qui semble pénétrée d'un frisson démoniaque) d'une rencontre avec son double. Vlad, l'écrivain, n'hésite pas, par exemple, à le nommer «cet homme que j'étais moi-même», révélation caractéristique pour tout créateur à la sensibilité déchirée, de plus en plus «obsédé par la poison de l'écriture», comme il se considère lui-même. Par ailleurs, même la structure composite, polymorphe des textes (rassemblant esquisses, répliques, pensées disparates, séquences aléatoires, fiches d'identité, «passages élégiaques et analytiques», auxquels s'ajoutent des exercices exceptionnels de textualisation, avec certains échantillons d'oralité inimitables, plus un cycle de poèmes – véritables «études d'après nature») a aussi un *substratum* onirique. Assoiffé plutôt de prévisions que de certitudes sensorielles, l'œil intérieur glisse peu à peu au-delà des choses, dans une zone des chimères inaccessibles.

La «belle sans corps», je l'ai cependant nommée chimère de «la vision de l'écriture». L'archétype eminescien, ayant de très anciennes racines platoniciennes (la couverture botticellienne du livre renforce de telles suggestions) est projeté dans l'irréalité hallucinante des sens, troublés plus que jamais par la présence vivante et tangible du corps réel. À un moment donné, le conflit se déroule entre l'homme de papier et l'homme vivant, entre la chimère livresque et l'être concret, en chair et os. Le thème est repris dans «Le Sommeil du buveur d'eau», établissant un lien entre «l'impalpable Cloe» qui renvoie à un autre roman de l'auteur, et «la si matérielle Adela», non sans allusions intertextuelles au célèbre personnage d'Ibrăileanu. La belle serveuse oblige sans cesse Vlad, l'écrivain, à revenir à la réalité, mais celui-ci finit par se laisser définitivement «vaincre par la vision de l'écriture». C'est d'ailleurs pour la première fois que Vlad apparaît directement, qu'il est en même temps auteur et personnage. Il cherche à vivre sur deux plans différents de la réalité, avec ses propres fictions, mais aussi avec ceux qui se trouvent auprès de lui. Peu à peu la différence s'estompe. La partie finale du roman est un troublant intermède onirique, d'une étrange concrétisation des détails, avec la fille sans corps, dont il ne reste finalement que «l'air de son corps, l'air de l'illusion».

L'épilogue, qui élargit considérablement le symbolisme initial, accentue en même temps le caractère de «beauté parfaite, surnaturelle» de la chimère qui ne peut être autre – je répète – que la chimère de «la vision de l'écriture». Quel que soit le changement «d'un système de référence par une autre» dans la succession des proses qui composent le roman, finalement toutes se résorbent dans le même plan de la réalité, au niveau de l'imagination de l'auteur, rendant presque «inutile» la diversité des personnages et de réflecteurs. Il semble d'ailleurs que Gheorghe Crăciun n'ait pas pour le moment le préjugé du Personnage. Il reconnaît que «Talurica» pourrait être un «véritable personnage». Mais c'est tout. Sur le plan de profondeur du roman, l'auteur est plutôt attiré, et même fasciné, par l'obsession du corps: corps intérieur, corps extérieur, la sacralité du corps, etc. Toute cette matière se résorbe dans la substance textuelle, dans la concentration hypnotique sur les mots et les fantasmes intérieurs du moi.

Et ce n'est pas un effet du hasard si cette terrible fascination a comme *substratum* l'expérience concrète de la douleur, de l'atroce souffrance. C'est sous le signe d'une telle souffrance, qui prend des proportions hallucinantes, que débute les premières pages du roman. Puis, la douleur se spiritualise en s'intensifiant, à mesure que la réalité elle-même devient peu à peu «corps et lettre», dans des rapports de plus en plus complexes, d'une portée dramatique, entre le moi et le propre texte. Il existe une gravité profonde du ton dans la prose de Gheorghe Crăciun, même dans l'exercice textualiste expérimental le plus gratuit – en apparence. Un sentiment accablant du caractère tragique, irréversible de la vie, une sorte de prédestination («tout est prescrit») accompagne l'aventure de l'écrivain dans le monde qui est le sien. Un monde de la fiction, certes, mais le drame de l'humain dans ce monde est de nature purement ontologique. Rien n'est dit ici en plaisantant. Même le paradoxe vécu avec ferveur a un air naturel de nécessité, de contrainte du réel sur le fait simple de vie et de conscience. La prédilection pour le nocturne et l'onirique imprime aux personnages des réactions somnambuliques, mais presque toutes ces projections finissent mal pour eux: elles sont tout aussi épuisantes qu'une maladie secrète ou qu'une crise parvenue à la limite de la tension nerveuse. Même le retour répété, presque rituel, et les retrouvailles dans l'espace placentaire des premiers mots et des premières impressions vécues dans l'ambiance de la maison à la campagne ou chez les grands-parents ne modifient pas d'une manière essentielle le registre hypnotique du récit. La soif de réel, de palpable, est plus forte que «l'oubli dans le modèle», dans le modèle livresque. L'ironie elle-même a une fonction spéciale, plus consistante, dans les textes de Crăciun. Il s'agit surtout d'une ironie impliquée, mais souvent transcendante: une instance du destin. D'où une attitude restrictive, quelque peu méfiante à l'égard du langage. Méditant avec tant de persévérance sur les mots, il ne se laisse nullement séduire par eux. L'ironie secrète des exercices textualistes réside dans le fait que le discours, n'importe quel discours, doit se réduire strictement aux mots et aux proportions nécessaires. À l'instar de Peter Handke, cité à un moment donné, l'auteur souffre du «vice organique du déphasage», accompagné du sentiment, non dépourvu lui non plus d'ambiguïté, d'une incurable rupture intérieure. Seule la capacité réelle de construction au-delà de la limite habituelle refait le tracé narratif intégrateur et récupère l'image totalisante de l'entier. À ce niveau, ce qui sert de médiateur c'est la structure circulaire de nature fantasmagorique, traduisant l'obsession de la chimère, qui confère un caractère organique à la vision et aux stratégies narratives.

---

Esprit créateur chez qui la fibre morale a une valeur authentique, remarquable représentant de sa génération, préoccupé donc d'expérimentation et de l'innovation littéraire extrême, Gheorghe Crăciun ne s'inscrit pas moins dans la mouvance essentielle de la prose transylvaine. Ses livres sont de plus en plus homogènes, témoignant d'une discipline de l'écriture et d'une rigueur spéciale, de la nature des énergies froides qui ne s'enflamment qu'à mesure qu'elles se manifestent dans des projets épiques d'envergure.