

**ADRIEN ET OLIVIER DE LEONHARD HUIZINGA
ET LE NOUVEAU ROMAN**

Adrian van den Hoven
University of Windsor

Remarquons d'abord que ce roman comique et parodique, publié en 1939, n'est évidemment pas un nouveau roman, mais que nous avons été frappé par le nombre élevé de procédés techniques qu'Adrien et Olivier a en commun avec le nouveau roman. Pour mieux situer ce roman, nous allons d'abord résumer l'intrigue, les personnages et le décor.

L'intrigue est des plus traditionnelles: les jumeaux Adrien et Olivier héritent d'une propriété où est caché un trésor. Bientôt ils tombent sur un fragment d'une carte qui identifie l'endroit où sont enterrées douze statues précieuses représentant les apôtres. Mais chacun des protagonistes ne possède qu'un sixième de la carte. Après de multiples péripéties, les statues sont retrouvées, mais il s'avère à ce moment qu'elles appartiennent à Kitty Duistergast, la nièce des jumeaux. Finalement les jumeaux décident de quitter les lieux de la même façon qu'ils y ont fait leur entrée: en sautant dans leur voiture et en démarrant à toute vitesse. A ce moment, l'histoire se répète et la nature circulaire de la structure est mise en évidence. Comme au début du roman, leur voiture s'écrase contre l'escalier de la mairie, et la voiture et l'escalier sont abîmés. Les personnages: les jumeaux, leur nièce, le maire, la douairière, le jardinier ont été calqués - comme le décor - sur le milieu bourgeois et aristocratique, le milieu si souvent mis en scène dans le roman traditionnel.

Tous ces éléments ont été sélectionnés par l'auteur pour souligner la nature factice du roman traditionnel. Dans ce roman, il n'y a jamais de doute que c'est l'auteur qui tire les ficelles et que l'intrigue, les personnages et le décor sont parfaitement conventionnels. En fait, une des fonctions de ces éléments est de souligner que l'illusion référentielle est définitivement une illusion. Si la vraisemblance joue un rôle dans ce roman, c'est dans un sens très restrictif: presque tout y est imitation parodique d'autres romans: la conduite des personnages nous surprend seulement parce que, par coïncidence, ils se comportent en toute circonstance comme leurs modèles aristocratiques, bourgeois ou populaires.

Mais ces éléments traditionnels coexistent avec des techniques qui font du roman une oeuvre innovatrice et qui, du point de vue rétrospectif, révèlent des liens de parenté avec le nouveau roman.

Le nouveau roman et Adrien et Olivier sont tous deux caractérisés par le fait (pour citer Ricardou¹) qu'ils "produisent leur propre jeu sémantique" (p.52) et que "toute figure d'expression peut y devenir génératrice d'idées qui, en fait, ne sont souvent les conséquences que d'une certaine pratique scripturale" (p.67).

"Le jeu verbal (phonétique, syntaxique ou sémantique) et les figures d'expression génératrices d'idées", voici bien les procédés qui se trouvent au coeur de la création d'Adrien et Olivier, un roman dont la banalité de l'intrigue, des personnages, et du décor accentue encore davantage l'importance des jeux de mots, des casse-tête, des rébus.

Nous allons maintenant tenter de dresser une liste des pratiques scripturales de Huizinga pour illustrer l'importance des jeux de langage dans ce roman. Les premières pages d'Adrien et Olivier sont justement célèbres parce qu'elles nous introduisent immédiatement aux préoccupations langagières des deux protagonistes²:

"Où roulons-nous maintenant?"

"Autour du marché de Rittenburg."

"Rittenburg est une belle vieille ville", dis-je. "Elle possède une jolie mairie qui date du moyen âge avec un escalier imposant."

"Non, dis-je, quand le vacarme avait cessé, elle possédait une jolie mairie médiévale."

Le narrateur, Olivier, insiste dès le début sur l'importance de la grammaire, dans ce cas, le changement du temps.

Quand le policier pose la question: "Cette voiture est à vous?" ils répondent de façon insolite: "Elle l'a été". Cette réaction souligne le fait que la voiture n'est plus qu'une épave, mais elle laisse de côté le fait que le verbe "être" a aussi le sens de "appartenir à". Ensuite l'agent de police lui demande: "Puis-je voir votre permis?" Et Olivier répond: "Non il n'est pas visible aujourd'hui!"

Et l'agent de continuer:

"Votre nom, s.v.p."

"Je suis incognito."

"Comment?"

"I - N - C - O - G - N - I - T - O."

"Votre prénom?"

Ici il faut remarquer qu'en néerlandais le mot "voornaam" a deux acceptations différentes: si la première syllabe est accentuée le mot a le sens de "prénom", si la deuxième est accentuée le sens est "important". Ceci explique la réponse d'Olivier qui dit:

"Oui, très important."

"Pardon?"

"Olivier", disais-je, "mais sans Twist".

"Ce que je ne vous conseillerais pas!"

dit l'agent de façon apparemment mystérieuse. Tout le monde connaît le personnage de Dickens, Oliver Twist, à l'exception de l'agent de police naturellement, qui interprète le mot de façon différente parce que, en néerlandais, "twist" veut aussi dire "querelle".

Le jeu continue avec le sobriquet donné à l'agent: "Hermandad". Adrien et Olivier substituent à "dad" d'autres suffixes qui en néerlandais ont la fonction d'adjectifs démonstratifs, et en succession rapide ils l'appellent: "Hermandit, Hermandat, Hermandie, Hermandeze." Ensuite ils transforment le mot et ils l'appellent successivement: "Hermafrodiet" et "Afrodite". Ce même jeu sémantique fournit aux protagonistes une infinité de combinaisons nouvelles. Autre jeu de mots: il existe une statue de la tante Miesje montée sur un tigre. Nos héros découvrent la statue brisée en deux: la dame est tombée de sa monture, mais en y laissent une partie de son derrière. En regardant par la fente ainsi créée, ils découvrent un rouleau de parchemin. Et nous lisons:

"Le trésor!" s'écria Adrien, mais il ne parlait pas de tante Miesje.

En effet, le parchemin donne des indications sur l'emplacement du trésor qu'ils recherchent.

Ces jeux de mots résultent du fait que la langue est polysémique: que chaque signe possède plusieurs significations. Ce facteur d'ambiguïté est exploité aussi par le fait que le récit est composé d'une série de coïncidences. La tante était un trésor et sa statue en cache un, mais l'important est que le mot ou la phrase soit exprimé, pour que l'événement puisse en découler directement. Il ne serait pas tout à fait correct de dire que dans ce roman le langage est toujours performatif, mais très souvent il suffit de prononcer le mot pour que la chose arrive. Par exemple, Adrien dit:

"Supposez que les autorités sachent déjà que le trésor existe. Supposez que le maire de Rittenburg se présente soudain..."

Qu'est-ce qu'il y a, Zoete?"

"Monsieur, voilà le maire de Rittenburg."

"Et nous voilà dans le pétrin," répondis-je, fou furieux, à Adrien. "Pourquoi fais-tu donc de telles remarques stupides?"

La réaction irritée d'Adrien indique clairement que nos protagonistes sont au courant eux-mêmes du potentiel performatif du langage.

Quand le maire leur offre cinq mille florins pour un lopin de leur propriété, les jumeaux entrent tout de suite dans le jeu et la vente aux enchères de la parcelle commence: 5500, 6000, 7000, 8000, 9000, 10.000!

10.000. Une fois, deux fois, trois fois. C'est vendu. Monsieur le maire, je vous félicite. Quelle aubaine!

Il va sans dire que, dans le contexte du roman où toute réponse est jugée acceptable, le maire accepte leur offre.

C'est maintenant que l'énorme douairière Ceciël-Pips van Remeldinghe fait son entrée. Quand Olivier lui dit que c'était sans doute un siège pour enfants qu'on lui a donné, elle répond en toute franchise: "Je sais fort bien que mon derrière est énorme." Et Olivier ajoute: "Alors il s'agit d'une douairière derrière." Ce jeu de mots ne choque personne parce que le jeu, comme d'ailleurs la coïncidence, sont monnaie courante dans le roman.

Le personnage suivant leur tombe presque dans les bras ou plutôt, exactement au moment où Olivier évoque la présence d'une femme inconnue, ils l'entendent tomber dans l'étang. Le terme "coïncidence" ne convient peut-être pas à ces événements, puisque la coïncidence exclut la causalité, tandis que dans Adrien et Olivier il y a plutôt concaténation du langage et de l'événement. Même si l'un ne provoque pas l'autre, leur enchaînement est tel qu'on s'y habitue vite et qu'on commence à s'y attendre. Ce qui revient à dire que le principe de la causalité traditionnelle a été supplanté par un autre principe: celui de la primauté du langage sur l'action dramatique en tant que producteur du récit. Même les émotions des personnages n'existent que verbalement; leur réalité reste aussi éphémère que le langage par lequel ils sont exprimés:

"Olivier..." chuchota-t-elle, et soudain elle commença à pleurer et elle se jeta dans mes bras, et sans dire un mot j'embrassai ses yeux mouillés, et sa bouche chaude et humide rencontrait la mienne dans un baiser très long...

D'abord je sentais son corps qui sautillait contre le mien à cause des larmes, mais il se calmait graduellement.

Finalement elle pencha sa tête en arrière pour qu'elle puisse me regarder dans les yeux et elle dit: "Eh bien, il vaut mieux s'occuper maintenant des trois fragments de la carte". Je ne comprenais rien de ce revirement soudain, mais je ne voulais pas contrecarrer ses sentiments et donc je continuais sur un ton neutre comme si de rien n'était.

"D'abord, il y a une chose qui m'échappe. Comment t'es-tu accaparé du sixième de la carte que détenait le maire?"

Les explosions sentimentales se limitent à leur expression verbale, bien qu'il soit de l'évidence même que la description des scènes amoureuses ait été empruntée directement aux romans d'amour. Mais, à la différence de ces romans, les personnages ne sont pas censés tenir compte des sentiments des autres. L'essentiel est de les exprimer, et puisque ce n'est pas la conduite des personnages mais plutôt l'écriture qui détermine l'action, nous avons affaire à une autre forme de causalité.

On a dit que le récit traditionnel est le récit d'une aventure tandis que le nouveau roman est l'aventure d'un récit; Adrien et Olivier se situe entre les deux. L'intrigue est d'origine purement livresque: elle a été dérivée du roman d'aventures, du roman policier et du roman d'amour et d'analyse. Mais la narration est telle que l'effet du réel est préservé: le dialogue est réaliste et la description des personnages et du décor dérivent aussi de ce genre. Ce qui a changé, c'est le moteur de l'action. Les événements ont lieu parce qu'ils ont été évoqués d'abord par le langage ou parce qu'elles préexistaient déjà dans les genres imités. Le roman traditionnel insiste sur une causalité externe au monde fictif et les actes se justifient parce que, supposément, des personnes réelles auraient pu se comporter de façon comparable. Adrien et Olivier pose en principe la possibilité d'une infinité d'autres intrigues qui seraient provoquées par le langage même. Elles seraient l'effet de la polysémie et des multiples combinaisons phonémiques et syntaxiques inhérentes aux jeux de langage. Ce nouveau genre dépendra d'une autre structuration: la causalité y est remplacée par la trouvaille, la surprise, le puzzle et la production d'une infinité de phrases qui trouveraient leur justification dans la créativité langagière.

Une dernière question se pose: le nouveau genre est-il nécessairement supérieur au roman traditionnel? Notre réponse est mitigée. D'abord, n'oublions pas que les jeux du langage et l'imitation livresque ont toujours fait partie du roman; qu'on pense à Don Quichotte. Par contre, les chefs d'oeuvres littéraires ne sont pas le résultat de l'application mécanique et aveugle de procédés techniques. La demi-douzaine de romans que Huizinga a écrit par la suite sur Adrien et Olivier souffrent de cet air mécanique, et ils ont connu un succès inégal.

Même le roman que nous venons d'analyser contient des passages monotones, mais pas à cause de l'exploitation systématique de certains procédés techniques. C'est plutôt que l'auteur ne respecte pas toujours un autre principe aussi important que celui de l'innovation: c'est celui de la subtilité et du raffinement que le lecteur est en droit d'exiger de l'application de toute technique. Du point de vue langagier les dialogues sont rarement déficients, les personnages sont nettement distingués les uns des autres, et par l'intermédiaire des jeux de mots et des doubles ententes, l'action verbale est bien enchaînée. Mais la description est souvent défaillante, et c'est à ces moments-là que l'auteur s'enlise vite dans la trame. En voici un exemple:

Je ne veux pas élaborer sur la scène qui s'ensuivit. Berend et Zoute semblaient aussi réels que leurs enfants mais le résultat était le même: Olivier sortait vainqueur. Il ne restait plus rien de toutes nos jolies théories. Berend avait gardé comme curiosité le fragment de la carte qu'il avait découvert derrière le papier peint, jusqu'à ce que quelqu'un puisse lui dire ce qu'il devrait en faire, les enfants étaient vraiment à lui et à Zoete, et en plus ils étaient mariés depuis huit ans déjà.

Ce passage n'est pas sans éléments humoristiques, mais il n'y a pas de comparaison possible avec la vitalité et la spiritualité qui caractérise les dialogues.

En guise de conclusion, remarquons ceci: Adrien et Olivier ressemble en fait beaucoup plus aux ouvrages de Raymond Roussel et même de Boris Vian qu'aux oeuvres des nouveaux romanciers. Ces derniers ont déplacé l'accent vers la description; leur structuration respecte le principe de la production endogène, mais leur monotonie et leurs longueurs ne se comparent absolument pas avec la rapidité rythmique des dialogues de L. Huizinga. Le nouveau roman tente de créer un espace verbal tri-dimensionnel, à l'intérieur duquel tout élément dramatique et humain est censé rester enfermé. *Adrien et Olivier* reste ouvert au monde. Son univers fictif d'inspiration livresque n'est pas tout à fait coupé du réel. Même si la dernière phrase du roman déclare que: "La main dans la main, ils s'en allaient vers le deuxième tome." Nous restons conscients qu'à tout moment l'auteur est capable de jeter un pont entre le monde fictif et le réel, pour que les personnages puissent de nouveau participer à la fiction référentielle.

NOTES

¹Ricardou, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil, 1971.

²Huizinga, Leonhard. *Adrien et Olivier* (1939), Amsterdam, Querido, 1970, p.7-8. Toutes les citations du texte ont été traduites en français par nous.