

La revue *Résolang* entend promouvoir, en littérature, linguistique et didactique françaises et francophones, une recherche fondée sur le dialogue entre les disciplines et le réseau des chercheurs et équipes de recherche qui s’y consacrent, au sein des universités algériennes et avec leurs partenaires internationaux.

Attachée à refléter une recherche vivante et actuelle, elle s’ouvre aussi bien aux études des jeunes chercheurs et doctorants qu’à des programmes thématiques sollicitant des spécialistes d’origine géographique et de champs disciplinaires les plus divers.

Résolang ne publie que des articles inédits. Les contributions présentées dans chaque numéro sont soumises à l’aval du conseil scientifique et d’un comité de lecture international anonyme.

Comité d’édition

Présidente: Rahmouna Mehadji Zarior, *Université d’Oran*

Fewzia Sari Mostefa Kara, *Université d’Oran*

Anne-Marie Mortier, *Université Lyon 2*

Conseil scientifique

Président: Bruno Gelas, *Université Lyon 2*

Boumediène Benmousset, *Université de Tlemcen*

Jacqueline Billiez, *Université Grenoble 3*

Hadj Miliani, *Université de Mostaganem*

Fewzia Sari Kara Mostefa, *Université d’Oran*

Djamel Zenati, *Université Montpellier 3*

Secrétariat de rédaction

resolang@gmail.com

Université d’Oran – Faculté des lettres, des langues et des arts

B.P. 1524, El M’naouer, Oran 31000

Directeur de la publication

Monsieur le Recteur de l’Université d’Oran

Les conditions de soumission des articles, les recommandations aux auteurs, la charte typographique *Résolang* et les mentions légales sont consultables sur les sites :

www.univ-oran.dz – rubrique « revues »

sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php



Là où la fiction défaille...¹

Le troisième roman que publia Pierre Jean Jouve, en 1928, s'intitule *Hécate*². Il raconte l'histoire d'une jeune femme appelée Catherine Crachat ; et il commence ainsi :

«Il y a quelque temps une «aventure» banale arrivait à Catherine Crachat. Catherine Crachat, quel nom, n'est-ce pas. Un nom qui ne peut être porté que par une créature de douleur.

Catherine Crachat était dans un train qui arrivait à Paris de je ne sais où, de Bâle, ou de Marseille. Catherine Crachat est très belle. Le train avait roulé toute la nuit mais c'était en seconde classe, et nul n'était joli à voir. Cependant il y avait deux hommes dans le compartiment de Catherine. L'un de ces hommes (fort, brun, énergique, je me souviens bien) n'avait pas fermé l'œil depuis le départ pour ne rien perdre de Catherine somnolente.

Personne sur le quai pour Catherine ; [...]» (Jouve 1928, p.9)

D'emblée, les codes sont en place : un narrateur-témoin, dont on ne peut savoir encore s'il tiendra ou non un rôle important dans le roman, commence à nous raconter l'«Aventure de Catherine Crachat», et la commence *in medias res*, par ce qui s'annonce précisément sous les traits d'une aventure. La suite le confirme d'ailleurs :

«[...] Un quart d'heure plus tard dans une rame de voitures bloquées rue de Rivoli, le monsieur brun se trouvait à côté d'elle, tous deux immobiles en taxi. [...] Le taxi du monsieur collait au sien, alors elle donnait plusieurs ordres contradictoires à son chauffeur et parvenait à semer l'amoureux (puisque'elle n'éprouvait rien). [...]

Tout de même – elle se sentait absolument sur le point de céder au monsieur brun.

[...] À la nuit elle alla exprès s'asseoir à la terrasse d'un café sur le boulevard voisin. Et naturellement elle vit surgir le monsieur brun qui se mit à côté d'elle.

Catherine lui demanda son nom et lui dit :

“Je dois passer la soirée chez une amie, voulez-vous m'accompagner?” [...] Là ils s'observèrent et se frôlèrent pendant une ou deux heures. Puis elle le ramena chez elle. Ils parlèrent en buvant du thé de voyages, d'affaires de bourse et de sentiments de famille. Ensuite elle fit des choses assez grossières avec cet homme jusqu'au matin.

Cependant Catherine Crachat a une conception de la vie tout autre que celle que vous pourriez lui prêter d'après cette histoire ; sachez quelle n'avait aucune raison positive d'agir ainsi, et aucun intérêt. Déjà alors elle portait le deuil d'un très grand et très unique amour perdu.

Catherine Crachat, c'est moi.» (Jouve 1928, p. 10-11)

1. Cet article reprend une conférence présentée à l'occasion des *Entretiens de Psychanalyse* organisés par l'Association psychanalytique de France (Paris, juin 2009).

2. Jouve l'intégra après coup dans un diptyque – *Aventure de Catherine Crachat* – dont le second volet, *Vagadu* (1931), s'inspire ouvertement de la psychanalyse dans son argument narratif, sa trame et sa construction.

«Pourquoi me faire connaître par une trivialité?», poursuit-elle aussitôt. Et pourquoi avoir usé de cette feinte narrative? La catastrophe énonciative qui met fin à cette première séquence se laisse en effet d'abord analyser comme une soudaine redistribution du dispositif fondateur de toute narration: la distinction entre *le monde que l'on raconte* et *le monde où l'on raconte* (Genette 1972)¹. Le «je» initial renvoyait clairement à un narrateur-témoin qui mettait en scène des personnages à la troisième personne (Catherine, le monsieur brun): il allait nous raconter leur histoire. Mais voici que l'un de ces personnages transgresse la frontière pour prendre la place du «je» et nous révéler que c'était elle la narratrice: nous croyions lire un récit, c'était un monologue... Le processus de production fictionnelle s'emballe, puisque cette prise de parole semble nous faire sortir de la fiction préalablement installée, alors qu'elle ne contribue évidemment qu'à la redoubler.

Du coup – ou plutôt dans l'après coup – les aventures fictives de Catherine Crachat cèdent la place à la fiction de leur narration: non pas un récit dans le récit (où un personnage restant personnage devient à un deuxième niveau le narrateur d'un deuxième récit), mais une fiction spéculaire, qui se réfléchit et réfléchit sur elle-même, amenant le lecteur à la considérer non dans son contenu mais dans l'acte qui la produit: pourquoi raconte-t-elle? Cette dimension proprement «critique» introduite dans le texte rejoint un des aspects majeurs des recherches littéraires conduites sur la fiction, abordée ainsi en termes de *manipulation énonciative*, de mise en jeu du «je». Dans le roman de Jouve, cela s'exerce doublement: par le passage de la troisième à la première personne, et par la substitution d'un «je» à un autre. Mais il ne fait que systématiser à l'excès une propriété qui préside tout aussi bien aux romans écrits à la troisième personne, puisqu'aucun récit n'existe sans un acte de narration instituant une relation entre narrateur et narrataire: une sorte de pacte de *débrayage énonciatif* (Greimas) destiné à m'empêcher de prendre le «je» d'un personnage pour celui d'une personne réelle. Redoublé ou non, ce jeu sur le «je» revient toujours à exploiter la caractéristique du statut du sujet dans la langue, tel que l'a formulé Benveniste: «Est *ego* qui dit *ego*» (Benveniste 1966, p.260). Le pronom de la première personne n'est référencé qu'à celui qui l'énonce, et nous disposons donc là d'une donnée profondément structurelle: *c'est la fragilité même du statut du sujet dans la langue qui permet la fiction.*

Il en ressort que la mise en place de cette dernière ne va pas de soi. Quand et comment y entre-t-on? Quand et comment la question du «Qui parle?» – qui rejoint en chacun de nous une question essentielle et jamais réglée quant au statut de notre propre parole – cesse-t-elle d'être opaque? La poéticienne allemande Käte Hamburger, dont les travaux ont ouvert la voie à cette approche énonciative (Hamburger 1977), souligne que la différence entre le «Je-origine réel» des récits factuels (un témoignage, par exemple) et le «Je-origine fictif» du roman ne repose en fin de compte que sur ce qu'elle appelle une «feintise». Celle-ci ne peut être appréhendée par le lecteur que si d'autres éléments du texte l'y prédisposent. On sait que, pour les livres, c'est un des rôles majeurs du paratexte: la mention préalable du genre «roman» suscite

1. Gérard Genette parle en ce cas de *métalepse narrative*, et cite l'exemple d'un professeur d'histoire annonçant à ses élèves qu'il allait étudier le Second Empire, du coup d'état du 2 décembre 1851 jusqu'aux vacances de Pâques. Au cinéma, une telle métalepse est au cœur de plusieurs films, dont *La Rose pourpre du Caire* [1985] de Woody Allen, et rappelle un interdit majeur: l'acteur ne doit jamais regarder l'objectif de la caméra – donc le spectateur.

l'«horizon d'attente» et de réception qui opère déjà à lui seul ce pacte de débrayage. Le générique initial des films a, avec l'extinction des lumières dans la salle, la même fonction de seuil et d'avertissement : attention, au-delà de cette limite vous entrez dans l'imaginaire... Mais le fait même que ce balisage soit confié à un avant-texte dit combien l'opération est délicate : elle est, en effet, en complète contradiction avec l'illusion de réalité que doit aussitôt après développer et entretenir toute fiction pour retenir son lecteur ou son spectateur. D'où le soin extrême apporté souvent à ces préalables nécessaires. L'exemple des *Liaisons dangereuses* est éloquent à cet égard : les lettres sont précédées d'une «Préface du rédacteur» expliquant qu'il a été «chargé de mettre en ordre [cette correspondance] par les personnes à qui elle était parvenue» (il a notamment pris soin de «changer tous les noms»); et cette préface est elle-même précédée d'un «Avertissement de l'éditeur» qui débute ainsi :

«Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman.» (Laclos 1782, p.1)

Double bind et double répartition des tâches : le rédacteur développe l'illusion de réalité et l'éditeur la dénie... Distribué tout au long du texte au lieu de se confiner à son début, c'est le même jeu qu'offre *Jacques le Fataliste et son maître*, où Diderot ne cesse d'interrompre le fil du récit par des incursions ironiques du narrateur qui rappelle au lecteur le caractère fictif et fabriqué des histoires follement romanesques qu'il est en train de lire :

«Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? [...] Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.» (Diderot 1796, p.16)

Faire entrer en fiction, c'est jouer avec le lecteur à une sorte de cache-cache ou à un tour de passe-passe énonciatif. L'inventivité à laquelle invite l'embranchement fictionnel, l'extraordinaire diversité de ses mises en scène, n'ont d'égal que le souci minutieux avec lequel les peintres des époques classiques ouvraient les cadres de leurs tableaux : c'est qu'il fallait soigneusement sur-marquer le lieu de la blessure où le champ de la représentation surgit ou s'interrompt brusquement, où l'on passe du cadre au hors-cadre. L'art baroque s'est même développé avec prédilection sur cette érotisation de la frontière par le trompe l'œil – et c'est d'ailleurs le signe symbolique qu'il ne la niait surtout pas. Joue, dans le préambule cité, ne fait pas autrement.

On voit donc que, si les jeunes filles ou les jeunes femmes des siècles passés se sont tant perdues, dans tous les sens du terme, à la lecture des œuvres romanesques, ce n'est pas parce qu'elles n'ont pas su en sortir : c'est, à l'instar d'une Emma Bovary qui est devenue leur emblème, parce qu'elle n'ont pas su discerner – qui parle ? qui me parle ? – quand elles y entraient...

«Elle frémissait, en soulevant de son haleine le papier de soie des gravures, qui se levait à demi plié et retombait doucement contre la page. C'était derrière la balustrade d'un balcon, un jeune homme en court manteau qui serrait dans ses bras une jeune fille en robe blanche, portant une aumônière à la ceinture ; [...] Et vous y étiez aussi, sultans à longues pipes, pâmés sous des tonnelles, aux bras des bayadères, djaours, sabres turcs, bonnets grecs, et vous surtout, paysages blafards des contrées dithyrambiques, qui souvent nous montrez à la fois des palmiers, des sapins, des tigres à droite, un lion

à gauche, des minarets tartares à l'horizon [...] – le tout encadré d'une forêt vierge bien nettoyée [...] où se détachaient en écorchures blanches, sur un fond d'acier gris, de loin en loin, des cygnes qui nagent.» (Flaubert 1857, p 102-103)

Indépendamment de l'ironie avec laquelle sont pointés les stéréotypes du genre, cet extrait illustre bien, par le jeu sur les anachronismes entre le paysage exotique et celui des forêts normandes, par la reprise en charge énonciative de la rêverie d'Emma («paysages dithyrambiques, qui souvent nous montrez à la fois...»), l'évanescence progressive des frontières entre le monde où l'on lit et le monde que l'on lit. Bien avant les arrivées de Léon et de Rodolphe, tout était déjà consommé. Flaubert écrit d'ailleurs quelques paragraphes plus loin :

«Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons.» (Flaubert 1857, p 104)

Jamais le mot *glissement* n'a été mieux approprié qu'à ce moment décisif où il s'agit de qualifier la dérive énonciative par laquelle Emma entre insensiblement et inconsciemment dans le monde de ses rêves...



Le mot *fiction* vient de *ingere*, dont le sens originel est «façonner, fabriquer, modeler», et dont la même racine se retrouve dans *figura*, dont on sait l'extension sémantique. Sur la toile du tableau que l'on vient de voir finement et soigneusement découpé, la fiction se montre toute conforme à son étymologie: elle affiche le triomphe de la représentation. Ce n'est pas pour rien que Jouve a choisi de faire de son héroïne une actrice de cinéma – art que cet homme de l'exigence des mots tenait en piètre estime. Et ceux qui ont eu la chance de lire son roman, ont certainement relevé que la plupart de ses scènes-clés, souvent romanesques ou baroques, se déroulent sur le mode d'une représentation dédoublée (autre signe du caractère pour ainsi dire «méta-fictionnel» de ce roman): le drame s'y présente toujours comme spectacle ou tableau *offert au regard* des personnages. C'est par des fenêtres ouvertes que Catherine surprend Pierre Indemini et est surprise par lui; par un hublot que le baron Hohenstein voit passer le corps d'Élizabeth qui se jette dans la mer; par une porte brutalement ouverte que Catherine retrouve Pierre dans un vague hôtel de passe... comme si Jouve veillait à sur-marquer le régime du regard dans les moments les plus «narratifs» de son récit.

C'est que, pour tout un chacun, la fiction est bien d'abord le libre cours donné à la représentation. Plus encore, même. Genette rappelait, à propos de *La Princesse de Clèves* (Genette 1969), que la différence majeure entre un personnage de roman et une personne de la vie réelle tient à ce que nous savons (virtuellement) tout du premier; entendez que, directement ou indirectement, de manière explicite ou sous la forme d'indices, le texte nous dit tout de lui – et qu'un personnage est uniquement, mais totalement, la somme de ces informations textuelles. En ce sens, la fiction ne se contente pas d'entretenir une relation privilégiée avec la représentation: elle s'en fait le héraut, et affiche-affirme le *credo* du *tout-représentable*. Ce peut être simple ou ce peut être compliqué (c'est souvent compliqué...), mais on est sûr au moins d'une chose: c'est qu'il n'y a pas de secret, et que ça se donne à voir...

Nous touchons peut-être là à l'enjeu majeur de toute fiction : *donner une figure à l'Autre* en tant que, constitutif de nous-même comme d'autrui, il nous échappe nécessairement. Leiris n'assigne pas d'autre mission à l'écrivain en général quand il note, dans *Fibrilles*, que ce dernier doit « ouvrir une première lucarne sur l'espèce d'autre monde que l'œuvre d'art a pour fonction d'instaurer » (Leiris 1966, p.131). Pour cette tâche, le débrayage que j'évoquais plus haut ne se décline pas seulement en termes énonciatifs. Mettre en scène une fiction consiste à poser d'emblée et à maintenir un « pas ici », « pas maintenant », « pas moi ». Si la fiction a à voir avec la question des origines, comme l'a jadis analysé Marthe Robert (Robert 1972), c'est bien parce qu'elle détache ainsi la représentation de tout lignage, de toute antériorité personnelle, pour inaugurer la scène imaginaire d'un commencement absolu. Dans la littérature ou au cinéma, cette scène se monnaie le plus souvent sous la forme d'un *ailleurs*, et c'est la raison pour laquelle la description y est si nécessaire : on la retrouve jusque dans les contes les plus dépouillés. Ce ne sont jamais les actions et les dialogues qui sont les supports premiers et les moteurs de la fiction en tant que telle : la mise en place d'une « espèce d'autre monde » implique et impose le *descriptif*, car ce registre seul est en mesure d'instaurer l'ordre du regard (et, par là, de susciter la fiction). Là encore, Jouve est incomparable. On pense au début de *Paulina 1880*, avec son minutieux parcours initial de la chambre bleue d'où émerge peu à peu l'Ombre de Paulina. Ou à sa dernière nouvelle, « Dans les années profondes », qui s'ouvre sur le paysage de la Bondasca, au-dessus de Soglio, dans une description qui ne redoute aucun des canons du genre : paysage montré par les yeux d'un voyageur, distribué selon les plans divers d'un tableau (« Entre ces lieux-là... Là-bas... ici... ») d'où *naît* littéralement – commencement absolu – la silhouette d'Hélène. L'écrivain l'a d'ailleurs confirmé, dans son autobiographie ultérieure, lorsqu'il constate que, si *Hélène* renvoie bien à une femme qu'il a passionnément aimée, le *personnage d'Hélène* n'a pu acquérir une autonomie et une vérité propres – donc devenir un être de fiction – que lorsqu'elle a cessé d'être rattachée à ses propres souvenirs, et qu'elle a littéralement émergé du paysage et de la « terre d'ailleurs » qu'il *décrivait* :

« À Soglio, Hélène de Sannis fut et devint si vraie, que le songe douloureux de son origine parut enfin s'effacer. [...] Je vais jusqu'à croire sincèrement qu'aucun visiteur de "Sogno", par une belle après-midi de cristal translucide comme on en voit là-bas, ne peut ignorer qu'Hélène est dans l'atmosphère, prête à reparaître et à revivre. Oui, l'on s'étonnera qu'un homme né dans les plaines du nord de la France ait élu d'affection ce haut mystère alpestre. Soglio [...] produisait, avec le développement d'Hélène, l'achèvement de mes amours pour la "terre d'ailleurs". » (Jouve 1954, p.76)

(Surabondance des marques de « débrayage » dans ces lignes : lien biographique avec l'écrivain effacé, origine nordique disqualifiée, fictionnalisation soulignée de Soglio en « Sogno », haut mystère des régions alpestres, autre temps de l'après-midi de cristal qui n'existe que « là-bas », sur cette « terre d'ailleurs ».)

Il y a un paradoxe de la fiction : c'est la description la plus réaliste qui conduit le mieux à l'ailleurs et au monde inventé, à ses personnages de papier et à leurs aventures, comme si le parcours d'avènement de l'imaginaire fictionnel était assujéti à l'exacerbation d'une *proximité-distance* avec la réalité. On comprend que la passion exclusive qu'André Breton vouait à l'imagination l'ait conduit à toujours fermement exclure le roman : l'imaginaire surréaliste est radicalement anti-fictionnel, car entièrement centré au contraire sur

l'exigence ardente d'un «ici, maintenant, moi». Comme sont hors fiction, dans un tout autre genre, les apologues, exemples ou paraboles, fondés d'emblée sur une analogie à établir avec une réalité et un temps présents qu'ils ont pour mission d'éclairer: ils n'ont que faire des digressions descriptives, puisque l'engendrement d'un ailleurs n'est pas leur fin. En revanche, les théoriciens du réalisme, à commencer par Maupassant dans sa célèbre Préface à *Pierre et Jean* (1888), ont toujours veillé à définir cette esthétique non par l'imitation de la réalité mais par les procédés d'écriture ayant pour effet de créer chez le lecteur une «illusion de réalité». Ce qui est une autre manière, à partir du lecteur, de retrouver notre paradoxe.

«Pas ici», «pas maintenant», «pas moi» expliquent aussi que la fiction n'habite aucun poème. C'est que l'ambition de donner une figure à l'Autre qui parle en nous consiste à faire miroiter cet impossible qui permettrait que cet Autre soit *visible* – fût-ce sous la forme d'un monstre – au lieu d'être *audible*: tenter de substituer une figure à une parole. La fiction est condamnée à faire l'économie imaginaire de la parole, alors que le poème, structurellement situé dans l'adresse, ne se fonde que sur elle. Songez au jeu énonciatif que j'évoquais plus haut: il perd toute pertinence dans le texte poétique, puisque ce dernier se constitue justement sur le fait d'être le seul régime textuel où le «je» et le «tu» n'exigent pas d'être identifiés, référés à un personnage ou à un narrateur, à un voisin, un proche ou un inconnu. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous pouvons, dans les moments qui l'exigent, nous approprier les poèmes:

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

(Hugo 1856)

Il faut vraiment avoir à établir une édition critique des *Contemplations* ou à composer un manuel scolaire pour faire mine de croire que ces vers ne sont lisibles et *audibles* que si l'on sait que le «je» y réfère à Victor Hugo et le «tu» à sa fille morte. D'ailleurs, hormis le dernier vers, rien ne nous indique qu'il s'agit d'une morte, et nous n'avons même pas besoin d'habiter la campagne pour nous les murmurer tout bas...

Il en va de même pour l'image poétique, dont la spécificité est précisément de n'introduire à aucune représentation. Là encore, il faut rédiger un traité de sémantique componentielle pour faire mine de croire que, lorsque Doña Sol déclare à Hernani qu'il est son «lion superbe et généreux», cet énoncé n'est recevable que parce que nous substituons à «lion» les sèmes de la force et de la noblesse. Mais si Hugo avait voulu dire qu'Hernani était fort et noble, il l'aurait dit... Ricœur a bien montré, dans *La Métaphore vive* (Ricœur 1975), que la métaphore poétique se paraphrase plutôt en un énoncé contradictoire («tu es et tu n'es pas un lion») qui a précisément pour effet d'*empêcher* la représentation. Métaphore: non pas une image pour une autre, mais le déplacement, le déport-départ de l'image par une représentation devenue impossible. L'image poétique est ce qui nous conduit de la représentation au langage. Par quelque bout qu'on le prenne, le poème ne donne pas à voir, il ne donne qu'à entendre – et reste par là entièrement hermétique à toute fiction.

«Pas ici», «pas maintenant», «pas moi»; proximité-distance ou illusion de réalité... On retrouve ici les termes de l'analyse célèbre qu'a développée Octave Mannoni lorsqu'il a placé la fiction sous la formule de la dénégation «Je sais bien... mais quand même» (Mannoni 1969). Je sais bien que ce n'est

pas *moi*, que ce n'est pas *vrai*, que ce n'est pas *là* – mais quand même... Il s'agit toujours, avec la fiction, de substituer à l'impossible figuration de l'altérité radicale celle des altérités relatives. Conséquence directe du jeu énonciatif évoqué précédemment, l'ailleurs n'y prend sens que par rapport à un «ici», et le personnage romanesque que relativement à nous-mêmes. C'est même cette identité-différence qui les rend désirables. Pour reprendre la formule de Lacan affirmant que nous ne cessons de demander aux autres de nous donner ce qu'ils n'ont pas, les lieux et les personnages des fictions, eux, *ont* et *sont* ce qui nous manque. Comment voudriez-vous y résister? Comment voulez-vous qu'Emma Bovary ne *se figure pas elle-même* dans les bras de son Rodolphe de chevalier!

Mais c'est au prix d'un sacré tour de passe passe avec le désir.

Tout au long des quatre tomes de *La Règle du jeu* (1948-1976), et dès la célèbre préface sur «la littérature considérée comme une tauromachie» qu'il écrivit pour la réédition, en 1946, de *L'Âge d'homme*, Leiris n'a cessé de développer l'idée que l'art n'existait qu'en réponse à la peur (ce qui ne signifie pas qu'il l'apaise!). C'est peut-être encore plus vrai de la fiction, et de la fonction qui est la sienne: répondre à notre peur – peur de l'Autre en nous, dans l'inaccessibilité et la radicalité de son désir. On le voit bien, quand La Fontaine écrit, au terme d'une fable précisément intitulée «Le Pouvoir des Fables» (La Fontaine 1694):

Si *Peau d'âne* m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.

Il lie étroitement le plaisir à l'écoute d'un conte, alors que ce dernier évoque la terreur d'une jeune fille, contrainte de s'enlaidir et de mutiler son corps pour échapper au viol du père. Et la douceur que peuvent apporter les histoires s'inscrit de même, chez Vigny, sur le fond d'un paysage de mort noir et glacé:

Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires
Des histoires du temps passé
Quand les branches d'arbre sont noires,
Quand la neige est épaisse, et charge un sol glacé! (Vigny 1837)

La première partie de *Hécate* n'échappe pas à la règle. Intitulée «Ce que je suis», elle est marquée par l'effroi répété de l'héroïne face à elle-même, «pleine de mouvements violents jusqu'à la sauvagerie, et de peurs, et de chagrins», «entourée d'ombre, en somme, de noir», et dotée d'un «nom qui inspire le dégoût et qui fait contraste avec vous-même» (p.12): Catherine Crachat – la pure et l'abjecte. Mais ce qui est le plus remarquable, c'est que *c'est pour cela*, dit-elle, *qu'elle veut raconter son histoire*, et qu'elle cherche le lecteur-auditeur qui la recevra:

«Je crois que je vous la raconterai, mon histoire.

[...]

J'ai une égale horreur pour mon nom et pour mon portrait. Il faut supporter les deux. Je cherche un homme-tombeau. Je ne lui dirai d'ailleurs qu'un petit morceau de l'histoire. Voulez-vous être cet homme-là?» (Jouve 1928, p.16)

La littérature romanesque abonde de ces récits dans le récit qui viennent, comme le dit Leiris, répondre à une peur intime de la part du personnage qui se transforme un temps en narrateur, comme si cela pouvait lui permettre de conjurer ce qui *en lui* le terrifie. Or, Lacan a bien montré que cette terreur tient à ce que nous ne savons pas ce que l'Autre en nous désire de nous («*Cue*

voilà ?»). On pourrait dire dès lors que, dans et par la fiction, le circuit du désir s'inverse : l'Autre radical cesse d'être désirant pour devenir désirable (objet de quête) ou anti-désirable (anti-objet). L'un ne va pas sans l'autre : c'est un mode binaire auquel aucune fiction ne peut échapper. C'est aussi vrai de Proust que du *Petit Chaperon Rouge*. Car la « dualisation » de la figure de l'Autre – le paradigme du bon et du mauvais – est la seule manipulation par laquelle nous pouvons en relativiser l'altérité en lui donnant figure *et regard*. Le prix à payer, dans cette opération de représentabilité, est un effet de miroir : être « pris » par une fiction, c'est regarder un autre monde par la lucarne qu'évoquait Leiris ; mais c'est aussi tomber sous le regard des figures que nous avons créées. Échanges de regards en lieu et place des échanges de paroles, comme dans « La Conscience » de Victor Hugo, où Caïn ne s'adresse jamais à Jéhovah pour lui demander grâce ou pardon, mais s'installe avec lui dans un face à face muet :

Ayant levé la tête au fond des cieux funèbres,
Il vit un œil, tout grand ouvert dans les ténèbres,
 Et qui le regardait dans l'ombre fixement. (Hugo, 1859)

La contrainte de cette dualité fait comprendre pourquoi il n'y a de fiction qu'en récit, c'est-à-dire selon cette forme narrative dont Greimas a bien montré qu'elle était fondée sur la *quête* (objet *et* anti-objet de désir), mais aussi, et surtout peut-être, sur le *conflit* (sujet *et* anti-sujet). *Dr Jekyll and Mr. Hyde*, bien sûr. Mais que l'on pense aussi, dans les contes, au paradigme de la bonne et de la mauvaise mère, la fée et la sorcière, la marraine et la marâtre : il permet d'engager le conflit, donc le récit ; mais il monnaye en même temps la figuration impossible de la Mère, premier autre que nous ayons à situer comme Autre.

Ce qui se passe avec les personnages se passe aussi bien avec le lieu : l'Ailleurs radical, non relatif, d'une origine et d'une fin infigurables se transforme en Eden perdu. On en sait la fortune en littérature. Mais c'est la perte qui est ici opérationnelle, car c'est elle qui maintient la distinction duelle entre l'ailleurs et l'ici – donc la relativisation, donc la fictionnabilité...



Labilité énonciative, représentation excessive et aléatoire à la fois, car fondée sur un jeu délicat et toujours instable avec le désir : la fiction est par nature frappée de fragilité. Elle se nourrit du risque incessant de la défaillance des frontières et des distinctions : toujours susceptible de virer – de glisser – vers la confusion d'Emma Bovary et de Don Quichotte, ou, sur le versant opposé, vers une lecture perverse dont la formule serait : « Je sais bien que c'est vrai et que ce n'est pas vrai, mais ça m'est égal... ».

En fait, ce qui *contient* la fiction, c'est qu'elle est racontable. Entendez que, tant qu'elle reste dans l'ordre symbolique du récit et de son dispositif narratif, elle aménage cette position de *proximité-distance* qui permet au lecteur ou au spectateur d'être captivé sans être fasciné, et de ne pas sombrer dans le Tout-représentable qu'elle affiche pourtant. Un dispositif narratif, c'est un renforcement du code, un surcroît de balisage : hiérarchisation des niveaux et des instances de parole (niveau des actions, des actants, de l'axe narrateur-narrataire, distinction narrateur-auteur-écrivain...), syntagmatique des actions, paradigmatique des thèmes et des configurations discursives, *etc.* : tout un maillage qui naît de la langue, se décline sur son modèle, et inscrit le

Tout-image dans son carcan (ou son écrin). D'ailleurs, l'histoire littéraire nous apprend que toutes les recherches et expériences qui scandent l'évolution du roman sont affaires de grammaire, non d'imagination renouvelée. Elles jouent, parfois jusqu'à la casuistique, sur le dispositif narratif, sur ses niveaux et ses dimensions, ses hiérarchies et ses frontières, son ordre et son désordre, mais le fait même de cette mise en jeu, qui fait les délices des amateurs de baroque et des narratologues, en renforce évidemment le caractère nécessaire.

Et le récit a aussi la vertu de nous offrir la certitude d'une fin – et l'assurance que nous la connaissons. C'est même, pour de nombreux sémioticiens, le trait qui lui donne sa spécificité par rapport à d'autres modes narratifs. Référée à ce que nous avons dit de la fiction, cette qualité apporte la garantie de la sortie du conflit : la chute, à la fin, de la figure de l'Autre ; donc le terme mis au *duel* qui relançait sans cesse le récit par cascade de retournements binaires – sans aucune raison de s'arrêter par lui-même. Quelles qu'en soient les modalités, ce qui s'opère alors est toujours une sortie de scène, non par épuisement de l'imaginaire mais par réintégration du symbolique : un effet performatif du code qui nous remet à notre place de lecteur. On sort de la fiction en prenant conscience non pas qu'on est à la dernière page parce que l'histoire est finie, mais que l'histoire est finie parce qu'on est à la dernière page...

On pense à la fin d'*Aurélien*, quand les passagers de la voiture s'aperçoivent que Bérénice a été atteinte et tuée par une balle. Sous le choc, le mari est évidemment pitoyable, Aurélien n'en croit pas ses yeux, Gisèle pleure – et écoutez les deux dernières phrases du roman :

« La lumière s'était éteinte. La voix blanche de Gaston dit : "Maintenant il faut la ramener à la maison..." » (Aragon 1944, Épilogue, VIII)

Ce n'est pas la disparition de Bérénice qui met un terme au roman : c'est la valeur de syllepse que prennent ces phrases conclusives : elle disent *aussi* au lecteur que les lumières sont éteintes, que le livre est fini, et qu'il lui faut maintenant rentrer à la maison. C'est ce qui a manqué à Emma Bovary, et qui l'aurait préservée de son atroce mort : que Flaubert – mais ce ne pouvait être Flaubert, si soucieux d'éviter les incursions du narrateur ! –, que quelqu'un d'autre, même Monsieur Homais, même son pauvre normand de mari, lui dise : allez, viens... elle est finie, la belle histoire du chevalier au clair de lune ; viens... on rentre... (Mais comment faire sortir de la fiction quelqu'un qui ne sait pas qu'il y est entré ?).

Peut-être la plus *belle* manière de faire le deuil de la fiction consiste-t-elle à aménager le relais de l'image par la parole, et à faire s'éloigner le lecteur de la première pour qu'il se place (même mélancoliquement) en position de réapprendre la seconde : là où la fiction défaille – et penche presque vers le poème.

Joue encore – Joue toujours – y procède à la fin de ses romans d'une manière souvent bouleversante. Nous retrouvons Catherine, dans les toutes dernières pages de *Hécate*, dialoguant avec... avec on ne sait qui, au juste. Un « je » qui est soudain apparu dans cette sorte d'épilogue, et que l'on ne peut ré-férer à aucun des personnages du roman – et qui ne nous rejoue pas non plus le tour de passe passe énonciatif du prologue. Non, c'est bien un personnage. En tout cas il lui parle. Et c'est une scène d'adieu :

« Une auto s'approcha de nous. C'était la sienne. Elle ouvrait la portière.
— Puis-je vous revoir, Catherine. J'implorais humblement.

- Oui, quand vous voudrez.
 — Où êtes-vous?
 — Nulle part. À l'hôtel. Avec nos valises. Téléphonez. Hôtel d'Astorg, rue d'Astorg.
 [...]

 Je dis – plus bas – ayant tellement peur – de ne pas la revoir :
 — Êtes-vous un peu heureuse, Catherine?
 — Non. Pourquoi le serais-je, mon ami? Je réponds *dans le sens de votre question*.
 — Et dans un autre sens?
 — Quelquefois très heureuse. Favorisée.
 — Je vous comprends. Qu'est-ce que vous allez faire?
 — Je vais tourner, tourner. Tourner naturellement jusqu'à ce que je tombe.
 Elle ajouta fort simplement :
 — Il n'y a que mourir qui m'importe.
 (Je verrai, je saurai, je le retrouverai?)
 J'aurais voulu embrasser la terre derrière les pas de cette femme. Elle monta dans son auto, et regarda ailleurs.» (Jouve 1928, p. 184-185)

Merveilleux et doux effacement de la fiction. Catherine s'en va, ne laissant derrière elle que ses traces et l'espérance ténue d'une autre histoire possible : elle disparaît vers un « ailleurs » qui reste pour le moment invisible et insituable (« Nulle part ») mais autorise déjà la déclinaison du verbe voir au potentiel ou au futur (« Puis-je vous revoir ? » – et elle, pensant à Pierre, mais sur le mode interrogatif : « Je verrai [...] je le retrouverai ? »). Et celui qui reste lorsque tout est fini paraît alors ne plus se réduire qu'à la fragilité linguistique d'une instance d'énonciation, un corps subtil de langage – une place de parole ouverte à qui la prendra. On aura compris, bien sûr, que c'était celle du lecteur, et que Jouve nous y avait conduit pour prendre congé de *l'Aventure de Catherine Crachat*.

C'est cela, quitter la fiction : revenir à sa place de lecteur qui ferme *le livre*, et accepter, une fois la dernière page tournée, la parenthèse close, la lucarne refermée, de retrouver avec la parole le monde du désir humain insatisfait.

BIBLIOGRAPHIE

Textes littéraires

- ARAGON, Louis. [1944]. *Aurélien*. Paris : Gallimard, 1999. (Coll. Folio).
- DIDEROT, Denis. [†1796]. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris : Le Livre de poche, 1964.
- FLAUBERT, Gustave. [1857]. *Madame Bovary*. Paris : Le Livre de poche (éd. Jacques Neefs), 1999.
- HUGO, Victor. 1856. « Demain dès l'aube... ». Dans *Les Contemplations*. IV, 14.
- HUGO, Victor. 1859. « La Conscience ». Dans *La Légende des siècles*. I.
- JOUBE, Pierre Jean. [1928]. *Aventure de Catherine Crachat*. 1, *Hécate*. Paris : Gallimard, 1991. (Coll. Folio). (1^e édition : *Hécate*. Paris : Mercure de France, 1928).
- JOUBE, Pierre Jean. 1948. « Dans les années profondes » Dans *La Scène capitale*. Paris : Mercure de France, 1970.
- JOUBE, Pierre Jean. [1954]. *En miroir. Journal sans date*. Paris : Mercure de France, 1970.
- LA FONTAINE, Jean (de). « Le Pouvoir des fables ». Dans *Fables*. VIII, 5.
- LACLOS, Choderlos (de). [1782]. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Société Les Belles Lettres, 1956.

LEIRIS, Michel. [1966]. *La Règle du jeu*. III, *Fibrilles*. Paris : Gallimard, 1999. (Coll. L'Imaginaire).

VIGNY, Alfred (de). 1837. « La neige ». Dans *Poèmes antiques et modernes*.

Textes critiques

BENVENISTE, Émile. [1966]. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris : Gallimard, 2006. (Coll. Tel ; 7).

GENETTE, Gérard. 1969. « Vraisemblance et motivation ». Dans *Figures II*. Paris : Seuil. Pages 71-100.

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil. (Coll. Poétique).

HAMBURGER, Käte. [1977]. *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1986. (Coll. Poétique).

MANNONI, Octave. 1969. *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*. Paris : Seuil. (Coll. Le Champ Freudien).

RICŒUR, Paul. 1975. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil. (Coll. L'ordre philosophique).

ROBERT, Marthe. 1972. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset.

RÉSUMÉ

Les analyses de la fiction en font reposer le fonctionnement sur deux procédures : la première est d'ordre linguistique et consiste en une manipulation énonciative ; la seconde, plus textuelle, développe, avec l'illusion de réalité, un univers du tout-représentable. On s'attachera à illustrer ces deux approches avant de s'interroger sur la relation que la fiction entretient avec le désir du lecteur, et sur le rôle central qu'y jouent la forme et la structure du récit.

Résolang

Revue publiée par les Revues de l'Université d'Oran

Numéros parus

N° 1 - 1er semestre 2008

N° 2 - 2e semestre 2008

N° 3 - 1er semestre 2009

À paraître

N° 4 - 2e semestre 2009

N° 5 - 1er semestre 2010

Sommaires et appels à contributions disponibles sur :
sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php

Imprimé sur les Presses AGP
315, coopérative Nor, Bir el Djir. Oran, Algérie

Octobre 2009

IMPRIMÉ EN ALGÉRIE (*printed in Algeria*)

ISSN 1112-8550

VARIA

Nassima ABADLIA

Horizons d'attente du lecteur dans l'œuvre :
lecture du *Serment des barbares* de Boualem Sansal

Fattah ADRAR

L'autobiographie dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebbar :
Fragments de "striptease" intellectuel insérés dans un non-roman

Mohammed Zakaria ALI-BENCHERIF

La communication télégraphique entre les jeunes algériens bilingues :
Métissage, cryptage et créativité

Farida BOUALIT

Sens et non-sens de « l'être maghrébin » :
positions anthropologiques du discours littéraire maghrébin

Bruno GELAS

Là où la fiction défaille...

Fatima GRINE MEDJAD

Manifestations de la violence dans *Le Ravisseur* de Leila Marouane

Nabila HAMIDOU

L'altérité comme valeur sûre de l'enrichissement individuel

Saliha IGGUI

Contribution à l'étude du lexique kabyle des plantes

Fatima Zohra LALAOUI-CHIALI

La mise en abyme comme technique et figure de la narration à travers
l'analyse du discours relaté dans *Nedjma* de Kateb Yacine

Belkacem MEBARKI

Le texte algérien : permanences et mutations d'une écriture

Rahmouna MEHADJI

Dialectique de la ruse féminine à travers les contes populaires
algériens

Khédidja MOKADDEM

À propos du "chantier" de la réforme du système éducatif algérien

Fewzia SARI MOSTEFA KARA

Le texte dibien et ses miroirs

Nadia SOULIMANE

Malika Mokeddem : une écriture en quête de l'ailleurs absolu

ISSN 1112-8550