

L'ENTRE-DEUX : FICTIONS DU SUJET, FONCTIONS DU RÉCIT (PEREC, PINGAUD, PUECH)

Dominique Rabaté
Université Bordeaux III Michel de Montaigne

L'auteur : Professeur de littérature française à l'Université de Bordeaux-III, il dirige le Centre de recherches sur les Modernités littéraires. Il a publié chez Corti *Vers une littérature de l'épuisement* (1991), *Louis-René des Forêts: la voix et le volume* (1991), *Poétiques de la voix* (1999) et édité plusieurs ouvrages collectifs. Il travaille sur les rapports roman-récit et sur les modalités d'énonciation littéraire moderne (du côté du sujet lyrique notamment).

La frontière qui partage les domaines de la "fiction" de ceux de la "diction" n'est peut-être pas aussi claire que semble le dire Gérard Genette dans le livre qu'il a consacré à cette question^[1]. On maintiendra cependant, comme point de départ, cette distinction entre, d'un côté, des textes qui donnent à entendre à leur lecteur le caractère imaginaire des objets décrits et fondent ainsi un pacte de lecture romanesque, avec dissociation de l'auteur et du narrateur, avec le déploiement d'un univers fictif qui a ses règles propres, et de l'autre, des textes au statut littéraire plus ambigu qui se présentent sous le signe d'un autre contrat de lecture, de nature autobiographique ou référentielle. La "fiction" permet tous les jeux avec des référents transformés en signes, et dès lors pris dans le tourniquet de l'imaginaire. Le roman occidental a fait de ces jeux son terrain d'exercice depuis au moins Rabelais et Cervantès, mais notre siècle leur a donné un tour encore plus retors pour créer une sorte de vertige où le monde semble être devenu un ersatz du livre. La fiction peut donc porter, à l'intérieur de sa logique propre, ses pouvoirs jusqu'à un point de quasi rupture, entraîner le soupçon d'une transgression de ses limites et, par là, obliger à reconsidérer la frontière initiale qui semblait la différencier des "énoncés de réalité"^[2].

L'opposition "fiction/diction", telle que Genette l'envisage, lui permet de classer des types de textes, a donc une valeur taxinomique mais il ne me semble pas que Genette considère le cas d'oeuvres où les deux régimes sont donnés en même temps, dans le même espace textuel, ce qui — nous le verrons — complique sans doute la vertu classificatrice de l'opposition. C'est cette sorte de texte que je voudrais ici examiner. Elle me paraît emblématique d'un âge récent de la littérature où se manifeste une incomplétude de la forme littéraire qui ne suffirait plus à dire par elle-même ce qui est à dire. Pour circonscrire les limites de mon propos et permettre d'engager la discussion, je m'en tiendrai à trois livres parus récemment parce qu'ils me paraissent tous trois témoigner du même souci, indiquer une recherche littéraire voisine. Il s'agira donc, si je m'arrête dans le dictionnaire des auteurs contemporains à la lettre P, de *W ou le souvenir d'enfance* de

Georges Perec (publié en 1975, cité dans l'édition *Imaginaire*), de *Tu n'es plus là* de Bernard Pingaud (Seuil, 1998) et de *Voyage sentimental* de Jean-Benoît Puech (Fata Morgana, 1986).

Je commencerai par un brève description des ces trois textes, afin d'en dégager les points communs autant que les stratégies singulières. *W* de Perec est sans doute l'oeuvre la plus connue : on sait que Perec y juxtapose, selon une loi de composition strictement observée, deux séries de chapitres : tous les chapitres impairs, écrits en italiques, racontent une fiction ; tous les chapitres pairs, en romain, sont consacrés à une autobiographie "classique" si l'on peut dire, même si elle commence par l'affirmation provocatrice : "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" (p.13). Le choix typographique accentue la différence des deux énonciations, même si, dans la première partie de *W*, la narration romanesque se fait à la première personne. Les deux séries de textes suivent leur progression parallèle, sans apparemment se soucier de l'autre régime d'écriture. L'autobiographie, d'abord lacunaire, parvient à dérouler le fil d'une mémoire plus liée au fur et à mesure que les souvenirs reviennent. La fiction est, elle, scindée en deux. Il s'agit d'abord de la mystérieuse mission confiée au narrateur de retrouver Gaspard Wincler, le jeune homme disparu avec le naufrage du bateau de sa mère, mais la deuxième partie change de registre énonciatif pour laisser la place à la description ethnographique délirante de la terrifiante société qui vit sur l'île de *W*.

Tu n'es plus là de Pingaud se présente, au premier abord, comme une suite de six récits, comme une série de fictions avec, à chaque fois, un narrateur qui raconte à la première personne une histoire de disparition, d'effacement ou de quête inaboutie. L'originalité du livre est que cette série est suivie par deux autres textes, "Un messenger" et "Sur le tard", réunis sous le titre "Au commencement". Cet ensemble est ouvertement et affirmativement autobiographique mais Pingaud n'indique pas, de façon explicite, le rapport à établir entre les deux types d'écriture mis ici côte à côte. Son geste ressemble ainsi à celui de Perec qui n'interroge pas dans *W* la co-présence d'une fiction et d'une autobiographie. On sait d'ailleurs^[3] que Perec avait un temps songé à une sorte de tierce voie, une troisième façon d'écrire où il serait revenu sur les liens des deux premières, où il aurait évoqué la victoire de l'écriture sur l'effondrement du souvenir d'enfance, sur l'horreur concentrationnaire de l'île de *W*. Mais cette solution a été rejetée ; le livre se fait sans médiation, sans intercession, sans travail de liaison. C'est au lecteur de faire les navettes entre fiction et matériau autobiographique.

Seule la quatrième de couverture de *Tu n'es plus là* explicite la nature du lien entre les deux régimes textuels. Pingaud note : "les narrateurs de ces nouvelles sont tous à la recherche d'une certitude qui leur échappe. La remarque vaut aussi pour *Au commencement*, le récit autobiographique qui suit". Lien thématique donc, sur lequel je reviendrai évidemment.

Voyage sentimental est, lui, d'une structure plus complexe à décrire : les trois premiers chapitres racontent, à la première personne, mais en multipliant les références littéraires (à Tsvetaeva ou Mallarmé), le voyage entrepris par le narrateur et son amie, Pauline, pour chercher des meubles appartenant à la mère du héros. En chemin, ils s'arrêtent près de Lyon pour rencontrer le mystérieux père de Pauline, interné dans un hôpital, mais ils arrivent trop tard et apprennent sa mort récente. Le quatrième chapitre, en italiques, signale brutalement la fatigue de l'écrivain de ce récit, son dégoût devant ce qui est une fiction, trop marquée d'emprunts, le détournant de sa quête initiale et le faisant verser dans les facilités du romanesque. Pour des raisons d'équilibre thématique — c'est du moins celles qu'il invoque — le narrateur s'est vu entraîné à sacrifier son propre père, au profit de celui de Pauline ; il s'est mis à obéir, sans le vouloir tout à fait, à la pesanteur du "déjà-lu" (page 72). Désirant mettre un terme à ce récit, il lui faut en changer de régime narratif : il se met donc à en raconter la fin, à la troisième personne, "un peu plus sèchement", ce qui lui permettra de mettre à distance ce qu'il note être "encore trop douloureux" (p.74).

Mais le mode narratif ne se stabilise pas pour autant : le narrateur renonce, une deuxième fois, au procédé qui devait pourtant lui permettre de mener à terme son entreprise. Revenant à la première personne, et réutilisant les italiques (qui fonctionnent donc comme indicateurs de parties de texte où la diction serait, enfin, plus véridique, abandonnerait toute affabulation mensongère), il raconte les retrouvailles (réelles ?) du père, qui n'était mort que dans le premier petit roman, et de la fille. Il écrit alors : "Je ne peux pas dire immédiatement ce que j'ai ressenti quand j'ai vu réunis D. et son père. Je vais essayer par le biais d'une histoire qui ressemble à la nôtre. Je vais la résumer" (page 85). Il l'intitule *Pavillons blancs* et en fait un récit saturé de signes romanesquement conventionnels. Une "posface" revient sur ce que l'écrivain juge comme l'échec de son récit : il a été conduit, malgré lui, par le développement de sa fiction, à manquer ce qu'il voulait exprimer. Le livre se termine sur un constat sévère : l'auteur du *Voyage* ne ressemble plus aux écrivains auxquels il a emprunté tant de phrases, tant de situations ; il confesse, d'ailleurs, qu'il avait songé comme premier titre à *L'Emprunt russe* pour marquer ce travail de citations cachées, pour dire aussi la faillite sous-jacente. Il ne veut plus s'identifier à un écrivain qui magnifie son passé, l'embellit et le trahit. Il ne veut plus de "ce langage retors et appliqué" qui n'arrive plus à rendre compte du deuil de son amie, Dominique.

Le récit de Jean-Benoît Puech est donc dans une tension plus marquée entre "fiction" et "diction". Il semble chercher tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, sa voie véritable, sans qu'aucun régime suffise. Il me paraît en effet capital que le récit ne s'arrête pas avec le premier renversement qui aurait fait du petit roman initial un brouillon pour un dire plus direct. Quand le narrateur rompt le fil au quatrième chapitre, c'est pour essayer une nouvelle fiction,

qui se dira à la troisième personne et on a vu que c'est encore un emprunt fictionnel qui tente de dire la nature de l'émotion ressentie en présence de Pauline et de son père. *Pavillons blancs*, ce micro-récit, pourrait être un livre illustré par Pierre Joubert (ce qui est, réellement, le cas de *Voyage sentimental*, dont le frontispice de Joubert représente une scène surconnotativement "russe"). A la place d'un récit descriptif, Puech substitue, comme une métaphore indirecte, un résumé de roman possible. La fiction est ainsi le tenant-lieu de la diction, mais le tourniquet ne cesse jamais comme si aucune des deux formes ne pouvait exprimer l'essentiel.

Le point commun des trois livres que j'ai ici réunis me paraît résider dans cette insuffisance d'un seul des deux régimes d'écriture. La coexistence des deux énonciations indique que c'est entre ces deux modes que se loge problématiquement ce qui est à exprimer, à signifier. Quelle que soit la formule (montage parallèle pour *W*, juxtaposition dans *Tu n'es plus là*, substitution interminable dans *Voyage sentimental*), chacun des trois textes désigne un reste, un manque à dire, un point opaque qui se trouverait à entendre dans le silence du texte, dans les blancs qui séparent les chapitres, les modalités d'écriture.

Le geste de l'écrivain est ainsi, me semble-t-il, paradoxal. En un premier temps, cette co-présence du romanesque et de l'autobiographique accentue la différence de nature des deux entreprises. Elle en marque très nettement la distance : l'écart est évident dans *W*. Quoi de semblable entre une enquête policière avec agent secret anonyme, rendez-vous de film d'aventures, cantatrice richissime partie sur son yacht et la sèche évocation de la disparition des parents de Georges Perec ? La fiction multiplie les signes de fictionalité, les donne à la façon d'un clin d'oeil : l'histoire des chapitres impairs est bien un roman. A l'inverse, les chapitres pairs travaillent sur des photos, des témoignages, un matériau d'historien. Chez Pingaud, l'écart est moins brutal mais les nouvelles insinuent un dérèglement des lois ordinaires du monde où l'on peut entendre une cantate inconnue de Mozart, rencontrer un ami déjà mort, disparaître soit dans une loge de théâtre, soit comme voyageur de commerce. La quête romanesque devient recherche de l'effacement, impossible confrontation de soi aux autres, que la figure du père emblématise avec évidence dans "Le gardien de phare".

La fiction dans *Tu n'es plus là* laisse entendre un vide — qui préside sans doute à l'effet de série des six nouvelles, chacune cherchant dans ses rapports tacites avec les autres son centre de gravité. Mettant en scène une inquiétude, un manque à être, chaque nouvelle entre fortement en résonance avec la première phrase du récit autobiographique "Le Messenger" : "Bien que j'aie derrière moi un certain nombre de livres, j'ai du mal à me considérer comme un écrivain. Je suis simplement quelqu'un qui "écrit", quand il en éprouve le besoin, ou plutôt quand il peut" (p.173).

Ecrire donc, ou selon le vocabulaire familial plus péjoratif : "griffonner". La confession personnelle, le détour par l'autobiographie sont exigés par l'effort d'élucidation de cette activité intermittente, à la fois primordiale et dévalorisée, qu'est l'écriture pour Bernard Pingaud. Cela le conduit à évoquer son père, les rapports difficiles qu'ils avaient, le divorce de ses parents. Mais il ne s'agit pas pour lui de refaire une version personnelle des *Mots* : il n'est pas Sartre. Il n'a pas été sacré Ecrivain par toute la famille extasiée. Il lui faut plutôt chercher dans son histoire personnelle la mission de "messenger", de *go-between* entre son père et sa mère, entre militantisme et écriture.

Le récit autobiographique n'a pas le dernier mot du livre — dont le titre a déjà dû nous avertir de cette absence du sujet à lui-même : "Tu n'es plus là", ni dans les nouvelles, ni dans l'évocation de l'histoire personnelle. Peut-être entre les deux, entre les livres — ou encore dans l'incessante activité d'écrire qui le détourne des livres faits, mais qui peut toujours s'interrompre. "Le Messenger" est suivi d'un curieux ajout, celui que forme "Sur le tard" où Pingaud revient, sous la forme de notes, sur les pages écrites huit ans avant. Ce dernier texte, plus incertain génériquement (et qui peut évoquer le chapitre VIII de *W* où Perec fait suivre un texte en gras de vingt-six notes correctrices), relance l'incertitude de l'écrivain entre ses deux ambitions contradictoires et déporte l'accent du livre du côté d'une réflexion sur l'engagement. Si l'écart paraît très grand à la fin du volume entre ce débat et les nouvelles de la première partie, *Tu n'es plus là* ne donne pas de réponse univoque, laisse en état de tension les deux écritures.

La différence de nature entre texte fictionnel et aveu direct semble encore plus marqué, à première vue, dans *Voyage sentimental* mais l'opposition, on l'a vu, se brouille. En fait, le récit de Jean-Benoît Puech témoigne plutôt d'une impossibilité de la diction absolue, mirage auquel l'écrivain continue de croire, et que le reste de l'oeuvre hétéronymique de Puech trouve du côté du Journal de Jordane^[4]. Le rêve d'immédiateté, d'aveu brut entraîne Puech à valoriser un texte qui ne serait en rien "littéraire", à refuser les effets de style, effets empruntés à tous les sens du mot — mais il souhaite contradictoirement que cette absence de littéarité soit aussi (comme chez Kafka ? comme chez Blanchot ?) l'exigence de la Littérature même. Le récit traverse des strates de fiction qu'il conteste mais ne peut trouver un roc solide que n'entamerait pas l'activité de produire des fictions. Il est ainsi toujours relancé, toujours interrompu.

Car ces trois livres posent, chacun à leur façon, la question de la nécessité de ce détour par la fiction, la question donc des fonctions de ces fictions. Si le premier getse que je notais dans ces trois textes était d'accentuer le contraste des deux régimes, le deuxième mouvement qui a lieu en même temps, l'effet produit par ce type de récit mixte est, on s'en doute, de contester le partage absolu qu'on aurait pu tracer entre les deux écritures,

d'indiquer qu'elles participent ensemble de la même recherche.

Le premier niveau de confusion serait à situer du côté du sujet : absent à lui-même ou entre deux pôles dans les récits de Pingaud, porté au romanesque et à vivre son existence selon le mode de la référence littéraire ou cinématographique chez Jean-Benoît Puech, il est aussi présenté dans *W* comme le siège d'une activité de recomposition d'une mémoire incertaine, lacunaire. L'épisode de l'illustré avec Charlot (puisque la date ne saurait être la bonne, Chaplin n'étant pas diffusé en France pendant la guerre) emblématise ce qu'il faut appeler les déplacements de la mémoire, d'une mémoire qui n'est donc plus seulement dans un rapport d'exactitude avec le vécu — un vécu bien incertain, gommé ou refoulé. Si j'ai noté au début que ces textes appartenaient à une époque récente de la littérature, c'est parce qu'il me semble essentiel de noter qu'ils sont contemporains d'un soupçon porté à l'encontre de la mémoire. Une différence capitale sépare ici le vingtième siècle en deux moitiés : si la première peut croire à l'euphorie proustienne d'une mémoire totale redonnée par le souvenir involontaire (euphorie qui est, d'une certaine façon, celle du premier Freud), la génération de l'après-guerre fait l'expérience d'un effacement terrifiant, découvre un manque, un blanc, un vide à l'origine de la subjectivité, ce que l'on pourrait résumer par le motif d'une perte originaire qui interdit de penser vraiment toute origine en tant que telle. L'accentuation lacanienne de Freud irait, je crois, dans ce sens.

Dès lors, la valeur de vérité se déplace : l'exactitude (parfois invérifiable) compte moins que le désir qui se donne à lire dans l'élaboration (réelle ou fictive) du souvenir. Il est certain que le degré de réalité attaché au souvenir fait une différence fondamentale tant dans le vécu subjectif que dans sa traduction langagière, mais la reconstruction personnelle renseigne tout autant, d'une autre manière. Sujet mobile et s'absentant de soi, l'écrivain dérive au gré ses fictions qui lui permettent de n'être en aucun lieu assignable. Même lorsqu'il se confronte aux témoignages irrécusables des photographies, Georges Perec rencontre le trou de mémoire, ce trou qu'il entend dans l'étymologie de son nom, et qui résonne aussi dans la fiction par le motif du bretzel (pain troué), proposé à la page 26. Le sujet moderne est ainsi donné à saisir dans son activité incessante de fictionalisation de sa propre histoire, dans le récit qu'il produit. A ce titre, les scénarios fantasmatiques, les histoires romancées occupent une place aussi significative que les détails vrais — qui ne sont parfois que le point de départ de l'activité imaginaire.

Les "déplacements" opérés par le narrateur de *Voyage sentimental* ont leur logique inconsciente : passer du père au frère, c'est orchestrer autrement le motif fondamental de la trahison. La règle reste bien celle des mécanismes de l'Inconscient, selon Freud : déplacement, substitution, condensation. Et lorsque, dans la postface, l'écrivain déplore la tyrannie des seules règles de

composition narrative qui l'ont conduit à fondre ensemble plusieurs personnages pour le profit économique de son livre, il faut continuer d'y entendre la pression d'une autre économie signifiante, celle des mécanismes psychiques, qu'il refuse sans doute d'indiquer.

Fiction, le sujet l'est donc en un certain sens avec lequel ces trois livres composent. Il se cherche dans les histoires qu'il fabrique sur lui-même, à partir de lui-même et ce n'est pas un hasard si, dans ces trois livres d'après les années 1970, cette quête demeure inaboutie, si elle échoue autant qu'elle réussit (au sens où elle produit, malgré tout, un texte, une oeuvre). Le sujet reste le point de tangence de son énonciation : il se rate autant qu'il se trouve, empruntant les voies obliques de la dissimulation, du jeu, de la projection.

Il ne me paraît pas inintéressant de mettre ce trait en relation avec une autre constante de ces textes contemporains : leur goût manifeste pour la citation (plus ou moins dissimulée ou cryptée), leur pratique affichée de l'intertextualité. Si le sujet est — en un certain sens — une fiction, c'est aussi qu'il se sait, à l'époque contemporaine, tramé des discours d'autrui, fait de paroles apprises, rapportées, qui le tissent au plus intime de lui-même. Les références littéraires abondent dans ces trois oeuvres : celle de Kafka hante Bernard Pingaud, qui a cherché à s'en débarrasser avec son étonnant *Adieu Kafka* (1989). Le pastiche de Verne ou du roman d'aventure informe la trame fictionnelle de *W*. Et l'un des derniers chapitres de l'autobiographie affirme le rôle fondamentale des lectures d'adolescence pour Georges Perec. On sait quelle place prend dans *La Vie mode d'emploi* (1979) ce jeu de citations, qui est l'une des nombreuses contraintes mises en oeuvre pour ce "romans" pluriel.

C'est chez Jean-Benoît Puech que le motif de l'emprunt est le plus marqué, qu'il est directement thématique par le titre abandonné : "l'emprunt russe". Tous ses écrits sont marqués par le pastiche, par l'imitation volontaire, par la conscience borgesienne qu'un texte ne fait que répéter l'infini de la Bibliothèque de Babel. C'est que le sujet vit directement certaines scènes selon les canons de ses lectures, en accord ou en opposition avec les représentations de sa culture : cet écart immédiat avec soi-même est sans doute ce qui condamne les textes de Puech à s'enfoncer dans le maquis redoutable et jubilatoire des citations cryptées, dans la quête improbable d'un évanouissement de cette épaisseur du déjà-lu qui laisserait la place à une utopique diction sans médiation.

Dans cette perspective, la référence littéraire joue bien comme un clin d'oeil ; elle ne cherche pas à se dissimuler mais se donne, au contraire, à entendre au lecteur. Elle participe donc du premier trait que j'avais noté : la fiction est sur-signifiée, sur-dénotée car c'est bien la participation au monde des livres, au texte immense d'une culture qui est demandée. Le héros des nouvelles de Pingaud est fréquemment un écrivain. La vraie vie ne s'oppose

pas catégoriquement au monde de la Littérature ; la littérature exile de la vie d'une certaine façon (en introduisant le supplément du langage à toute scène vécue) mais y ramène par l'espoir d'une mise en langage qui en dira, qui en dirait toute la profondeur.

Les fictions font donc l'objet d'une monstration évidente, mais sous une forme partielle et fragmentée. L'âge du récit plein est passé ; l'âge de la métonymie heureuse appartient à l'époque proustienne. La fiction de *W* est constamment interrompue, provoquant certes un nouvel effet réussi de suspens, mais brisant aussi la complicité imaginaire requise par le roman. En chacune de ses brisures, la fiction avoue que l'important de son sens est ailleurs. Le mécanisme n'est d'ailleurs pas unilatéral : l'interruption du récit romanesque peut aussi jouer comme un appel d'air donné contre l'enfermement de l'univers fictif. Je rappelle après Philippe Lejeune, que Perec avait d'abord publié à *La Quinzaine littéraire* les chapitres consacrés à l'île de *W*, provoquant la colère des lecteurs accablés par la pesanteur insoutenable des descriptions de ce monde concentrationnaire. La deuxième partie de *W ou le souvenir d'enfance* est ainsi rendue supportable (même si le rire initial se fige rapidement) par l'aération produite par l'autobiographie, une autobiographie plus liée et, si l'on veut, plus optimiste que celle de la première partie.

Si chaque nouvelle de *Tu n'es plus là* peut se suffire, leur mise ensemble dessine un trajet d'échos, la récurrence de motifs qui défait l'idée classique d'un texte achevé sur un sens. Et l'irruption des textes autobiographiques passe finalement assez facilement pour un lecteur qui soupçonnait un autre principe d'unité, unité que les deux derniers récits ne sauraient à leur tour achever ni donner explicitement. Dans *Voyage sentimental*, les stratégies narratives variées que le narrateur essaie tour à tour trahissent aussi un penchant incurable pour la fable, pour l'affabulation, un goût de notre époque pour le romanesque — qui ne s'affirme jamais mieux que quand il est subtilement mis à distance^[5].

Entre fiction et diction, les pistes se sont donc brouillées, les contours pourtant réaffirmés dans leur fonctionnement textuel s'entremêlent, en vue d'une même quête par deux moyens contradictoires. L'effet d'estompe joue, on l'a vu, premièrement en ce que le sujet (faut-il le dire réel ? il suffira de l'appeler plus exactement "sujet parlant" pour rendre indécidable cette part de langage qui le constitue en son essence) doit être versé au compte d'un certain mode de fiction, d'un certain type de production fictive. La confusion porte aussi, symétriquement, sur les fonctions de la fiction à l'intérieur de ces textes mixtes.

Les fictions de *W*, *Tu n'es plus là* et *Voyage sentimental*, s'écrivent sous contrôle — ou plus exactement dans l'orbite décisive d'un autre dire. Elles en deviennent l'approximation nécessaire. Le détour est ici exigé. Je veux dire par là que la fiction devient, dans cet espace textuel paradoxal, la voie

forcément oblique que le sujet emprunte pour se figurer quelque chose qui lui résiste, qui lui échappe, qui doit se dire par image. Le récit romanesque sert ainsi, je crois, d'écran — au double sens du mot. Il se fait espace de projection d'un matériau affectif, pulsionnel qui ne peut se révéler qu'ainsi : le père de Pauline/Dominique cristallise les personnages intérieurs du narrateur ; le père du gardien du phare anticipe le portrait du père de Bernard Pingaud. C'est évidemment dans *W* que le geste est le plus impressionnant : l'île devient la métaphore (de moins en moins métaphorisée...) des camps nazis. Il faut ici se souvenir que Perec reprend par l'écriture un projet plus ancien : lors de sa première analyse (avec Françoise Dolto que le livre ne nomme pas), à l'âge de treize ans, l'adolescent avait accompagné les séances de dessins de ce monde imaginaire déjà appelé "W". Plusieurs années après, à partir de quelques dessins retrouvés, en 1969-70, il "réinvente" *W* (selon l'expression de la page 14) pour les lecteurs de la *Quinzaine*.

Ecran, la fiction l'est aussi au sens où elle masque quelque chose, ou elle travestit un désir de dire plus directement. Elle se doit donc d'être relayée par une autre écriture qui en dénonce peu ou prou l'inadéquation. C'est finalement entre les deux régimes qu'une parole complète se cherche. C'est entre les deux, dans le silence qui existe entre les deux que doit s'entendre *ce qui ne peut pas se dire*. L'œuvre littéraire d'aujourd'hui ne renonce pas à sa mission cathartique, mais sait désormais qu'elle ne peut pas tout dire, qu'elle doit faire signe de ce qui manque et manquera toujours^[6]. Entre une impossible diction et une fiction insuffisante (c'est-à-dire qui ne saurait plus exister par elle-même), la littérature contemporaine invente une formule instable, un mixte problématique dont j'ai voulu, à partir des trois œuvres proposées, esquisser le paradigme toujours en devenir.

Notes :

[1] Voir *Fiction et diction* (Seuil Poétique, 1991).

[2] Je me contenterai de signaler en note la difficulté de cette notion, utilisée principalement par Searle et reprise par Genette. Les critères de distinction avec un "énoncé feint" restent très difficiles à établir. Plus fondamentalement, il ne me semble pas que cette opposition décrive le fonctionnement réel du discours. Tout locuteur (dans les énoncés les plus "ordinaires") recourt à des mini-fictions, met en scène des énonciateurs mobiles, laisse à l'intérieur de sa parole parler d'autres voix. La différence ne passe donc pas entre énoncé sérieux et énoncé feint. Je crois qu'on gagne nettement sur le plan théorique à penser le jeu discursif selon le schéma proposé par Oswald Ducrot dans *Le Dire et le dit* (Minuit Propositions, 1984), en termes de polyphonie et de théâtralisation intérieure. On comprend ainsi beaucoup mieux la fluidité du passage entre discours sérieux (assumé par le locuteur identifié à l'énonciateur) et discours ironique ou citationnel (où la distance est indiquée). J'ai tenté de montrer dans *Vers une*

littérature de l'épuisement (Corti, 1991) la productivité de ces analyses qui m'amènent à penser le sujet de l'énonciation comme une fiction — c'est-à-dire comme le lieu inaccessible et tangentiellement recherché dans le discours où devraient s'unifier les énoncés produit par ce sujet (voir le chapitre 3 intitulé "La fiction du sujet", pages 54-66).

[3] Voir Philippe Lejeune : *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe* (POL, 1991), notamment pages 89-90.

[4] Sur cet aspect de l'oeuvre de Puech, je me permets de renvoyer à mon article : "Le romancier de soi-même (Fiction et diction chez Jacques Borel et Jean-Benoît Puech)" à paraître dans un numéro consacré à l'autobiographie de la *Revue des Sciences Humaines* courant 2000.

[5] On pourra, si on le souhaite, porter au crédit du "post-moderne" ce goût symptomatique — pour autant que l'on adopte la définition d'Umberto Eco pour qui le sujet post-moderne est celui qui avoue ainsi son amour à sa compagne : "Comme on dit dans les romans de Barbara Cartland, je t'aime".

[6] Sur ce motif que je tiens pour capital, je me permets de renvoyer à mon livre *Poétiques de la voix* (Corti, 1999), notamment le chapitre "Le récit moderne et la promesse cathartique" où j'aborde aussi *W ou le souvenir d'enfance* à la lumière des analyses de *Coeur des ténèbres*, et dans le dernier chapitre consacré à Borges : "Chance et malchance de la littérature : A la poursuite de la Quête d'Averroës".